جامعة محمد الخامس
كلية الاداب والعلوم الانسانية
الرباط

شعبة اللغة العربية وآدابها
تخصص : أدب

محاولة في دراسة بعض مكونات البنية الايقاعية في ديوان البحتري

(رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا)

2

إنجاز الطالب :
عبد الفتاح لكرد

تحت إشراف الاستاذ
الدكتور عزة حسن

السنة الجامعية
1991 - 1990

التكرار في ديوان البحتري

1 ـ غرض المدح

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التكرار	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
الطويل	119	3364	834	%30,73	%23,28	%5,26
الكامل	102	2665	624	%22,99	%21,69	%3,94
الخفيف	79	2086	511	%18,83	%22,73	%3,22
البسيط	55	1359	332	%12,23	%23,29	%2,09
الوافر	32	756	162	%5,97	%19,26	%1,02
المنسرح	16	339	68	%2,50	%17,71	%0,43
السريع	17	311	59	%2,17	%17,93	%0,37
المتقارب	13	247	48	%1,77	%16,44	%0,30
الرمل	4	168	38	%1,40	%19,39	%0,24
الرجز	2	48	14	%0,52	%22,58	%0,09
مجزوء الكامل	6	77	8	%0,29	%6,40	%0,05
الهزج	2	35	6	%0,22	%15,38	%0,04
مخلع البسيط	1	19	6	%0,22	%31,58	%0,04
مجزوء البسيط	2	16	2	%0,07	%11,11	%0,01
مجزوء الرمل	1	6	1	%0,04	%16,67	%0,006
المجتث	1	2	1	%0,04	%50	%0,006
المجموع 16	452	11500	2714	%99,99	%21,78	%17,12

التكرار في ديوان البحتري

8 ـ غرض الهجاء

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التكرار	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
المتقارب	20	167	37	%16,69	%14,07	%0,23
الطويل	15	167	35	%17,68	%17,77	%0,22
البسيط	13	128	28	%14,14	%16,87	%0,18
الوافر	14	104	23	%11,62	%13,77	%0,15
الكامل	14	100	22	%11,11	%17,18	%0,14
الخفيف	15	69	22	%11,11	%17,88	%0,14
المنسرح	8	103	18	%9,09	%14,28	%0,11
السريع	5	19	8	%4,04	%13,11	%0,05
الرجز	1	6	2	%1,01	%33,33	%0,01
الرمل	1	3	1	%0,50	%33,33	%0,006
مجزوء الرمل	1	3	1	%0,50	%4,54	%0,006
مجزوء الكامل	1	2	1	%0,50	%16,67	%0,006
المجموع 12	108	871	196	%99,99	15,35	%1,25

التكرار في ديوان البحتري

3 ـ غرض الرثاء

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الأبيات الوارد فيها التكرار	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
الطويل	10	283	83	%54,25	%29,33	%0,52
الوافر	4	95	26	%16,99	%27,37	%0,16
الكامل	5	100	22	%14,38	%22	%0,14
البسيط	3	63	19	%12,42	%30,16	%0,12
الخفيف	1	21	2	%1,31	%9,52	%0,01
السريع	1	10	1	%0,65	%10	%0,006
المجموع 6	24	572	153	%100	%26,52	%0,96

4 ـ غرض الغزل

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الأبيات الوارد فيها التكرار	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
الطويل	14	128	36	%32,14	%23,22	%0,23
الكامل	7	65	19	%16,96	%23,75	%0,12
البسيط	11	51	18	%16,07	%28,12	%0,11
الخفيف	8	38	13	%11,61	%22,41	%0,08
الوافر	5	25	6	%5,36	%14,28	%0,04
السريع	6	24	6	%5,36	%11,54	%0,04
مجزوء الرمل	3	10	5	%4,46	%17,65	%0,03
مخلع البسيط	1	5	3	%2,68	%21,43	%0,01
المنسرح	2	4	2	%1,79	%16,67	%0,006
المتقارب	1	7	1	%0,89	%9,09	%0,006
المجتث	1	4	1	%0,89	%25	%0,006
مجزوء الكامل	1	2	2	%1,79	%33,33	%0,01
المجموع 12	60	363	112	%100	%20,82	%0,71

التكرار في ديوان البحتري

5 ـ غرض العتاب

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التكرار	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
الطويل	8	88	26	%27,96	%26,53	%0,16
الوافر	5	84	17	%18,28	%15,04	%0,11
البسيط	3	38	15	%16,13	%26,78	%0,09
الخفيف	6	50	14	%15,05	%28	%0,09
الكامل	4	47	11	%11,83	%18,64	%0,07
المتقارب	2	24	6	%6,45	%25	%0,04
الرمل	1	9	4	%4,30	%44,44	%0,03
المجموع 7	29	340	93	%100	%20,22	%0,59

التكرار في ديوان البحتري

6 ـ قسري الخبر

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التكرار	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع ابياتها	النسبة الى مجموع الشعر
الكامل	4	55	19	%41,30	%34,54	%0,12
الطويل	4	32	10	%21,74	%31,25	%0,06
الخفيف	2	6	5	%10,87	%38,46	%0,03
المنسرح	1	29	4	%8,70	%13,79	%0,03
السريع	1	5	2	%4,35	%14,28	%0,01
الوافر	1	3	2	%4,35	%22,22	%0,01
المتقارب	1	4	1	%2,17	%20	%0,006
مجزوء الكامل	1	4	1	%2,17	%25	%0,006
البسيط	1	3	1	%2,17	%33,33	%0,006
مجزوء الرمل	1	3	1	%2,17	%33,33	%0,006
المجموع 10	17	144	46	%99,99	%24,08	%0,29

التكرار في ديوان البحتري

7 ـ غرض الفخر

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الأبيات الواردة فيها التكرار	النسبة المئوية	النسبة إلى مجموع أبيات البحر	النسبة إلى مجموع الشعر
الخفيف	2	64	24	%54,55	%37,50	%0,15
الطويل	1	45	12	%27,27	%26,67	%0,08
الرمل	1	12	3	%6,82	%25	%0,02
الكامل	1	7	3	%6,82	%7,69	%0,02
السريع	1	4	1	%2,27	%33,33	%0,006
الوافر	1	3	1	%2,27	%33,33	%0,006
المجموع 6	7	135	44	%100	%26,35	%0,28

8 / غرض الوصف

الخفيف	2	80	14	%60,87	%17,50	%0,09
الطويل	1	41	7	%30,43	%14,89	%0,04
الرجز	1	6	2	%8,70	%33,33	%0,01
المجموع 3	4	127	23	%100	%15,33	%0,15

9 ـ غرض الزهد

المنسرح	1	20	8	%100	%40	%0,05
المجموع 1	1	20	8	%100	%40	%0,05

التكرار في ديوان البحتري

جدول عام حسب الاغراض

الغرض	عدد المنظومات	مجموع الأبيات	عدد الابيات الوارد فيها التكرار	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسب الى مجموع الديوان
المدح	452	11500	2714	%80,03	%21,78	%17,12
الهجاء	108	871	198	%5,84	%15,35	%1,25
الرثاء	24	572	153	%4,51	%26,52	%0,96
الغزل	60	363	112	%3,30	%20,82	%0,71
العتاب	29	340	93	%2,74	%20,22	%0,59
غرض آخر	17	144	46	%1,36	%0,04	%0,29
الفخر	7	135	44	%1,30	26,35	%0,28
الوصف	4	127	23	%0,68	%15,33	%0,15
الزهد	2	20	8	%0,23	%40,06	%0,05
المجموع 9	702	14072	3391	%99,99	%21,39	%21,39

التكرار في ديوان البحتري

جدول عام حسب البحور

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الأبيات الوارد فيها التكرار	النسبة المئوية	النسبة إلى مجموع البحر	النسبة إلى مجموع الشعر
الطويل	172	4148	1043	%30,76	%23,49	%6,58
الكامل	137	3039	720	%21,23	%21,57	%4,54
الخفيف	115	2414	605	%17,84	%22,77	%3,82
البسيط	86	1642	413	%12,18	%23,09	٪٤,60
الوافر	62	1070	237	%6,99	%18,57	%1,49
المنسرح	28	495	100	%2,95	%16,42	%0,63
المتقارب	37	449	93	%2,74	%15,50	%0,59
السريع	31	373	77	%2,27	%16,04	%0,49
الرمل	7	192	46	%1,36	%85,71	%0,29
الرجز	4	60	18	%0,53	%23,37	%0,11
مجزوء الكامل	9	85	12	%0,35	%8,51	%0,08
مخلع البسيط	2	24	9	%0,26	%27,27	%0,06
مجزوء الرمل	6	22	8	%0,24	%12,90	%0,05
الهزج	2	35	6	%0,18	%15,38	%0,04
مجزوء البسيط	2	18	2	%0,06	%10,00	%0,01
المجتث	2	6	2	%0,06	%15,38	%0,01
المجموع 16	702	14072	3391	%100	%21,39	%21,39

رد الاعجاز على الصدور " التصدير" في ديوان البحتري

1 ـ غرض المدح

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التصدير	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع الشعر
الطويل	116	3436	637	%30,52	%17,78
الكامل	104	2741	469	%22,47	%16,30
الخفيف	83	2176	405	%19,41	%18,02
البسيط	53	1349	235	%11,26	%16,49
الوافر	34	820	133	%6,37	%15,81
المنسرح	16	367	49	%2,35	%12,76
السريع	17	287	48	%2,30	%14,59
المتقارب	14	276	34	%1,63	11,64
الموصل	6	196	34	%1,63	%17,35
مجزوء الكامل	8	123	19	%0,91	%15,20
الرجز	4	62	12	%0,57	%19,35
الهزج	3	39	3	%0,14	%7,69
مخلع البسيط	1	19	5	%0,24	%26,32
مجزوء الخفيف	1	17	1	%0,05	%5,88
مجزوء البسيط	1	13	3	%0,14	%16,67
المجموع 15	461	11921	2087	%99,99	%16,75

رد الاعجاز على الصدور " التصدير"
في ديوان البحتري

8 ـ غرض الهجاء

البحر	عدد المنظومات	مجموع ابياتها	عدد الابيات الوارد فيها التصدير	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع الشعر
المتقارب	19	196	29	%20,14	%44,03
الطويل	14	137	30	%20,83	%15,23
المنسرح	7	101	12	%8,33	%9,52
الكامل	10	89	14	%9,72	%10,94
البسيط	7	89	8	%5,56	%4,62
الخفيف	13	79	21	%14,58	%17,07
الوافر	11	74	19	%13,19	%11,36
السريع	6	27	6	%4,17	%9,84
مجزوءالرمل	2	16	2	%1,39	%9,09
مجزوءالكامل	2	4	2	%1,39	%33,33
مجزوءالرجز	1	3	1	%0,69	%20,00
المجموع 11	92	815	144	%99,99	%11,16

رد الاعجاز على الصدور " التصدير "
في ديوان البحتري

3 ـ غرض الرثاء

البحر	عدد المنظومات	مجموع ابياتها	عدد الابيات الوارد فيها التصدير	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع الشعر
الطويل	10	283	54	%53,47	%19,08
الوافر	4	115	20	%19,80	%21,05
الكامل	4	95	19	%18,81	%19,00
البسيط	3	63	5	%4,95	%7,94
الخفيف	1	21	2	%1,98	%9,52
المتقارب	1	5	1	%0,99	%20,00
المجموع 6	23	582	101	%100	%17,50

رد الاعجاز على الصدور " التصدير في ديوان البحتري "

4 ـ غرض الغزل

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الواردفيها التصدير	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع الشعر
الطويل	15	135	37	%37	%23,87
الكامل	6	58	13	%13	%16,25
البسيط	8	39	14	%14	%21,87
السريع	7	34	8	%8	%15,38
الخفيف	6	24	8	%8	%13,79
الوافر	4	13	5	%5	%11,90
مجزوءالرمل	3	11	4	%4	%14,29
المتقارب	1	7	3	%3	%27,27
مخلع البسيط	1	5	1	%1	%7,14
المنسرح	1	4	1	%1	%8,33
مجزوءالكامل	1	4	1	%1	%16,67
الرمل	1	4	2	%2	%50,00
المجتث	1	4	1	%1	%25,00
الهزج	1	3	1	%1	%33,33
مجزوءالبسيط	1	2	1	%1	%50,00
المجموع 15	57	347	100	%100	%8,59

رد الاعجاز على الصدور " التصدير "

في ديوان البحتري

5 ـ غرض العتاب

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التصدير	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع الشعر
الوافر	6	87	13	%18,31	%11,50
الطويل	5	80	16	%25,35	%18,37
الكامل	4	51	7	%9,86	%11,86
الخفيف	5	43	8	%11,27	%16,00
البسيط	2	28	12	%16,90	%21,43
المتقارب	2	24	6	%8,45	%25,00
السريع	1	10	3	%4,22	%30,00
الرمل	1	9	3	%4,22	%33,33
مجزوء الرمل	1	3	1	%1,41	%33,33
المجموع 9	27	335	71	%99,99	%15,43

رد الاعجاز على الصدور "التصدير"

في ديوان البحتري

6 ـ غرض الفخر

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التصدير	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع الشعر
الكامل	4	55	13	%40,63	%23,64
المنسرح	1	29	4	%12,50	%13,79
الطويل	2	28	5	%15,63	%15,63
مجزوءالوافر	1	17	1	%3,12	%5,88
السريع	3	10	4	%12,50	%28,57
الخفيف	2	9	2	%6,25	%15,38
الوافر	2	6	2	%6,25	%22,22
البسيط	1	3	1	%3,12	%33,33
المجموع 8	16	157	32	%100	%16,75

رد الاعجاز على الصدور " التصدير "

في ديوان البحتري

7 ـ غرض الفخر

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التصدير	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع الشعر
الخفيف	1	46	9	%37,50	%14,06
الطويل	1	45	8	%33,33	%17,78
الكامل	2	39	6	%25,00	%15,36
السريع	1	4	1	%4,17	%25
المجموع 4	5	134	24	%100	%14,37

8 غرض الوصف

الخفيف	1	56	5	%55,56	%6,25
الطويل	1	41	4	%44,44	%8,51
المجموع 2	2	97	9	%100	%6

9 ـ غرض الزهد

المنسرح	1	20	11	%100	%55
المجموع 1	1	20	11	%100	%55

ورد الاعجاز على الصدور " التصدير "
في ديوان البحتري
جدول عام حسب الاغراض

الغرض	عدد المنظومات	مجموع ابياتها	عدد الابيات الوارد فيها التصدير	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع الشعر
المدح	461	11921	2087	%80,92	%16,75
الهجاء	92	815	144	%5,58	%11,16
الرثاء	23	582	101	%3,92	%17,50
الغزل	57	347	100	%3,88	%18,59
العتاب	27	335	71	%2,75	%15,43
غرض آخر	16	157	32	%1,24	%16,75
الفخر	5	134	24	%0,93	%14,37
الوصف	2	97	9	%0,35	%6,00
الزهد	1	20	11	%0,43	%,55
المجموع 9	684	14408	2579	%100	%16,27

رد الاعجاز على الصدور " التصدير " في ديوان البحتري

جدول عام حسب البحور

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التصدير	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع أبيات البحر	النسبة الى مجموع الشعر
الطويل	164	4185	793	%30,75	%17,86	%5,00
الكامل	134	3128	541	%20,98	%16,21	%3,41
الخفيف	112	2454	460	%17,84	%2,90	%2,90
البسيط	74	1571	275	%10,66	%10,35	%1,73
الوافر	61	1115	192	%7,44	%15,04	%1,21
المنسرح	26	521	77	%2,98	%12,64	%0,49
المتقارب	37	508	73	%2,83	%12,17	%0,46
السريع	35	372	70	%2,71	%14,58	%0,44
الرمل	8	209	39	%1,51	%17,41	%0,25
مجزوء الكامل	11	131	22	%0,85	%15,60	%0,14
الرجز	5	65	13	%0,50	%16,88	%0,08
الهزج	3	39	3	%0,12	%7,69	%0,02
مجزوء الرمل	6	30	7	%0,27	%11,29	%0,04
مخلع البسيط	2	24	6	%0,23	%18,18	%0,04
مجزوء الخفيف	1	17	1	%0,04	%3,33	%0,006
مجزوء الوافر	1	17	1	%0,04	%5,00	%0,006
مجزوء البسيط	2	15	4	%0,16	%20,00	%0,03
المجتث	1	4	1	%0,04	%7,69	%0,006
مجزوء الرجز	1	3	1	%0,04	%20,00	%0,006
المجموع 19	684	14408	2579	%99,99	%16,27	%16,26

التدوير في ديوان البحتري

1 ـ البحر : الخفيف

الغرض	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الأبيات الوارد فيها التدوير	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع أبيات الغرض	النسبة الى مجموع الشعر
المدح	87	2188	1012	%84,83	%8,12	%6,38
الهجاء	18	96	43	%3,60	%3,33	%0,27
الوصف	2	80	37	%3,10	%24,67	%0,23
الفخر	2	64	33	%2,77	%19,76	%0,21
العتاب	6	50	29	%2,43	%6,30	%0,18
الغزل	10	46	23	%1,93	%4,28	%0,15
الرثاء	1	21	12	%1,01	%2,08	%0,08
غرض آخر	2	11	4	%0,33	%2,09	%0,03
المجموع 8	128	2556	1193	%100	%7,52	%7,52

التدوير في ديوان البحتري

2 ـ البحر : الطويل

الغرض	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات التي وردفيها التدوير	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع أبيات الغرض	النسبة الى مجموع الشعر
المدح	25	924	31	%88,57	%0,25	%0,195
الرثاء	2	57	2	%5,71	%0,35	%0,012
العتاب	1	10	1	%2,86	%0,22	%0,006
الهجاء	1	5	1	%2,86	%0,08	%0,006
المجموع 4	29	996	35	%100	%0,22	%0,22

3 ـ البحر : الكامل

الغرض	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات التي وردفيها التدوير	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع أبيات الغرض	النسبة الى مجموع الشعر
المدح	27	883	32	%84,21	%0,26	%0,20
الهجاء	2	33	3	%7,89	%0,23	%0,02
الرثاء	1	7	2	%5,26	%0,35	%0,012
غرض آخر	1	7	1	%2,63	%0,52	%0,006
المجموع 4	31	930	38	%99,99	%0,24	%0,24

التدوير في ديوان البحتري

4 ـ البحر 4 المنسرح

الغرض	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الأبيات الوارد فيها التدوير	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع أبيات الغرض	النسبة الى مجموع الشعر
المدح	14	356	46	%59,74	%0,37	%0,29
الهجاء	5	95	25	%32,47	%1,94	%0,16
العتاب	2	38	3	%3,89	%0,65	%0,02
غرض آخر	1	29	1	%1,30	%0,52	%0,006
الزهد	1	20	2	%2,60	%10	%0,013
المجموع 5	23	538	77	%100	%0,48	%0,48

5 ـ البحر المتقارب

الغرض	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الأبيات الوارد فيها التدوير	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع أبيات الغرض	النسبة الى مجموع الشعر
المدح	14	269	60	%48	%0,46	%0,38
الهجاء	22	227	61	48,80	%4,73	%0,38
العتاب	1	8	1	%0,80	%0,22	%0,006
الرثاء	1	5	3	%2,40	%0,52	%0,019
المجموع 4:	38	509	125	%100	%0,79	%0,79

التدوير في ديوان البحتري

6 ـ البحر : الوافر

الغرض	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الأبيات الوارد فيها التدوير	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع أبيات الغرض	النسبة الى مجموع الشعر
المدح	12	309	15	%78,95	%0,12	%0,09
العتاب	2	56	2	%10,52	%0,43	%0,013
الرثاء	1	30	2	%10,52	%0,35	%0,013
المجموع 3	15	395	19	%99,99	%0,12	%0,12

7 ـ البحر : البسيط

الغرض	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الأبيات الوارد فيها التدوير	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع أبيات الغرض	النسبة الى مجموع الشعر
المدح	12	332	16	%94,12	%0,13	%0,101
الهجاء	1	10	1	%5,86	%0,08	%0,006
المجموع 2	13	342	17	%100	%0,11	%0,11

التدوير في ديوان البحتري

8 ـ البحر : مجزوء الكامل

الغرض	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التدوير	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع ابيات الغرض	النسبة الى مجموع الشعر
المدح	9	125	70	%90,91	%0,56	%0,44
الهجاء	3	6	5	%6,49	%0,39	%0,03
الغزل	1	4	1	%1,30	%0,19	%0,006
غرض آخر	1	4	1	%1,30	%0,52	%0,006
المجموع 4	14	139	77	%100	%0,49	%0,49

9 ـ البحر السريع

المدح	6	119	8	%80	%0,06	%0,05
الهجاء	2	14	2	%20	%0,16	%0,01
المجموع 2	8	133	10	%100	%0,06	%0,06

التدوير في ديوان البحتري

10 ـ البحر : مجزوء الرمل

الغرض	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التدوير	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع ابيات الغرض	النسبة الى مجموع الشعر
الغزل	7	24	12	%36,36	%2,23	%0,08
الهجاء	4	22	15	%45,45	%1,16	%0,09
المدح	1	6	4	%12,12	%0,03	%0,03
العتاب	1	3	2	%6,06	%0,43	%0,01
المجموع 4	13	55	33	%99,99	%0,21	%0,21

11 ـ البحر : الهزج

المدح	4	39	13	%100	%0,10	%0,08
المجموع 1	4	39	13	%100	%0,08	%0,08

التدوير في ديوان البحتري

12 ـ البحر : مجزوء الخفيف

الغرض	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التدوير	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع أبيات الغرض	النسبة الى مجموع الشعر
المدح	1	17	13	%72,22	%0,10	%0,06
الهجاء	2	7	5	%27,78	%0,39	%0,03
المجموع %	3	24	18	%100	%0,11	%0,11

13 ـ البحر : مجزوء الوافر

غرض آخر	1	17	8	%100	%4,19	%0,05
المجموع 1	1	17	8	%100	%0,05	%0,05

التدوير في ديوان البحتري

14 ـ البحر : الرجز

الغرض	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التدوير	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع أبيات الغرض	النسبة الى مجموع الشعر
الهجاء	1	6	1	%100	%0,08	%0,006
المجموع 1	1	6	1	%100	%0,006	%0,006

15ـ البحر : المجتث

الغزل	1	4	1	%100	%0,19	%0,006
المجموع 1	1	4	1	%100	%0,006	%0,006

التـدويـر فـي ديـوان البحتـري

جـدول عـام حسب البحـور

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التدوير	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع أبيات البحر	النسبة الى مجموع الشعر
الخفيف	128	2556	1193	%71,65	%44,90	%7,52
الطويل	29	996	35	%2,10	%0,79	%0,22
الكامل	31	930	38	%2,28	%1,14	%0,24
المنسرح	23	538	77	%4,62	%12,64	%0,49
المتقارب	38	509	125	%7,51	%20,83	%0,79
الوافر	15	395	19	%1,14	%1,49	%0,12
البسيط	13	342	17	%1,02	%0,95	%0,11
مجزوء الكامل	14	139	77	%4,62	%54,61	%0,49
السريع	8	133	10	%0,60	%9,06	%0,06
مجزوء الرمل	13	55	33	%1,98	%53,23	%0,21
الهزج	4	39	13	%0,78	%33,33	%0,08
مجزوء الخفيف	3	24	18	%1,08	%60,00	%0,11
مجزوء الوافر	1	17	8	%0,48	%40,00	%0,05
الرجز	1	6	1	%0,06	%1,30	%0,006
المجتث	1	4	1	%0,06	%7,69	%0,006
المجموع 15	322	6683	1665	%99,98	%10,50	%10,50

التصريع في ديوان البحتري

1 ـ غرض المدح

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التصريع	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
الطويل	106	3312	146	%22,19	%4,08	%0,92
الكامل	82	2754	140	%21,26	%4,87	%0,86
الخفيف	74	2107	117	%17,78	%5,20	%0,74
البسيط	52	1332	78	%11,85	%5,47	%0,49
الوافر	35	866	65	%9,88	%7,73	%0,41
الرجز	4	62	38	%5,78	%61,29	%0,24
السريع	18	319	21	%3,19	%6,38	%0,13
المنسرح	15	364	19	%2,89	%4,95	%0,12
المتقارب	9	238	13	%1,97	%4,45	%0,08
الرمل	5	192	7	%1,06	%3,57	%0,04
مجزوء الكامل	7	105	7	%1,06	%5,,60	%0,04
مخلع البسيط	1	19	3	%0,46	%15,79	%0,02
الهزج	2	35	2	%0,30	%5,13	%0,01
مجزوء الخفيف	1	17	1	%0,15	%5,88	%0,006
مجزوء البسيط	1	13	1	%0,15	%5,56	%0,006
المجموع 15	412	11735	658	%99,99	%5,28	%4,15

التصريع في ديوان البحتري

8 ـ غرض الرثاء

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الأبيات الوارد فيها التصريع	النسبة المئوية	النسبة إلى مجموع البحر	النسبة إلى مجموع الشعر
الطويل	9	276	13	%35,14	%4,59	%0,08
السريع	1	10	10	%27,03	%100	%0,06
البسيط	3	63	5	%13,51	%7,94	%0,03
الكامل	3	88	4	%10,81	%4,00	%0,03
الوافر	4	98	4	%10,81	%4,21	%0,03
الخفيف	1	21	1	%2,70	%4,76	%0,006
المجموع 6	21	556	37	%100	%6,41	%0,23

التصريع في ديوان البحتري

3 ـ غرض الهجاء

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الأبيات الوارد فيها التصريع	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
المتقارب	12	137	13	%20,63	%4,94	%0,08
الخفيف	10	49	11	%17,46	%8,94	%0,07
الطويل	6	116	10	%15,87	%5,08	%0,06
الكامل	5	25	7	%11,11	%5,47	%0,04
المنسرح	6	92	6	%9,52	%4,76	%0,04
البسيط	5	52	5	%7,94	%3,01	%0,03
الوافر	5	35	5	%7,94	%2,99	%0,03
السريع	2	9	2	%3,17	%3,28	%0,01
الرجز	1	6	1	%1,59	%16,67	%0,006
مجزوء الخفيف	1	4	1	%1,59	%7,69	%0,006
المديد	1	4	1	%1,59	%25	%0,006
مجزوء الكامل	1	2	1	%1,59	%16,67	%0,006
المجموع 12	55	531	63	%100	%4,88	%0,45

التصريع في ديوان البحتري
4 - غرض العتاب

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التصريع	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
الطويل	6	120	7	%24,14	%7,14	%0,04
الوافر	5	96	7	%24,14	%6,19	%0,04
الخفيف	5	43	6	%20,69	%12	%0,04
البسيط	3	36	3	%10,34	%5,36	%0,02
الكامل	2	27	2	%6,89	%3,39	%0,01
المنسرح	1	36	1	% 3,45	%2,63	%0,006
السريع	1	10	1	%3,45	%10	%0,006
الرمل	1	9	1	%3,45	%11,11	%0,006
المتقارب	1	8	1	%3,45	%4,17	%0,006
المجموع 9	25	385	29	%100	%6,30	%0,18

التصريع في ديوان البحتري
5 ـ غرض الغزل

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التصريع	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
الطويل	15	126	17	%23,61	%10,97	%0,11
السريع	9	40	11	%15,27	%21,15	%0,07
الخفيف	9	39	9	%12,50	%15,52	%0,06
البسيط	7	23	8	%11,11	%12,50	%0,05
الكامل	7	52	7	%9,72	%8,75	%0,04
الوافر	6	29	6	%8,33	%14,28	%0,04
مخلع البسيط	2	10	3	%4,17	%21,43	%0,02
المنسرح	3	8	3	%4,17	%25	%0,02
المتقارب	1	5	2	%2,78	%18,18	%0,01
الرجز	1	3	2	%2,78	%66,67	%0,01
المجتث	1	4	1	%1,39	%25	%0,006
مجزوء الرمل	1	4	1	%139	%3,57	%0,006
مجزوءالبسيط	1	2	1	%1,39	%50	%0,006
مجزوءالكامل	1	2	1	%1,39	%16,67	%0,006
المجموع 14	64	347	72	%100	%13,38	%0,45

التصـــريح فـي ديـوان البحتـــري

6 ـ غـــرض الفخـــر

البحـــر	عـــدد المنظومات	مجمـــوع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التصريح	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحـــر	النسبة الى مجموع الشعـــر
الرمل	1	12	2	%40	%16,67	%0,01
الخفيف	1	46	1	%20	%1,56	%0,006
الطويل	1	45	1	%20	%2,22	%0,006
الكامل	1	32	1	%20	%2,56	%0,006
المجموع 4	4	135	5	%100	%2,99	%0,03

7 ـ غـرض ا[illegible]

البحـــر	عـــدد المنظومات	مجمـــوع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التصريح	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحـــر	النسبة الى مجموع الشعـــر
الكامل	2	43	4	%26,57	%7,27	%0,03
الخفيف	2	6	3	%21,43	%23,08	%0,02
المنسرح	1	29	1	%7,14	%3,45	%0,006
الطويل	1	23	1	%7,14	%3,13	%0,006
المجتث	1	5	1	%7,14	%14,29	%0,006
السريع	1	4	1	%7,14	%7,14	%0,006
مجزوء الكامل	1	4	1	%7,14	%25	%0,006
البسيط	1	3	1	%7,14	%33,33	%0,006
الوافر	1	2	1	%7,14	%22,22	%0,006
المجموع 9	11	119	14	%99,98	%7,33	%0,09

التصريع في ديوان البحتري

8 ـ غرض الوصف

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التصريع	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
الرجز	1	6	6	%66,67	%100	%0,04
الخفيف	1	56	1	%11,11	%1,25	%0,006
البسيط	1	9	1	%11,11	%9,09	%0,006
الطويل	1	6	1	%11,11	%2,13	%0,006
المجموع 4	4	77	9	%100	%6	%0,06

8ـ غرض الزهد

المنسرح	1	20	6	%100	%30	%0,04
المجموع 1	1	20	6	%100	%30	%0,04

التصريع في ديوان البحتري
جدول عام حسب الاغراض

الغرض	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التصريع	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
المدح	412	11735	658	%73,68	%5,28	%4,15
الغزل	64	347	72	%8,06	%13,38	%0,45
الهجاء	55	531	63	%7,05	%4,88	%0,40
الرثاء	21	556	37	%4,14	%4,41	%0,23
العتاب	25	385	29	%3,25	%6,30	%0,18
غرض آخر	11	119	14	%1,57	%7,33	%0,09
الوصف	4	77	9	%1,01	%6	%0,06
الزهد	1	20	6	%0,67	%30	%0,04
الفخر	4	135	5	%0,56	%2,99	%0,03
المجموع	597	13905	893	%99,99	%5,63	%5,63

التصريع في ديوان البحتري
جدول عام حسب البحور

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التصريع	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
الطويل	145	4024	196	%21,95	%4,42	%1,24
الكامل	102	3021	165	%18,48	%4,94	%1,04
الخفيف	102	2346	148	%16,57	%5,57	%0,93
البسيط	72	1518	101	%11,31	%5,65	%0,64
الوافر	57	1147	89	9,97	%6,97	%0,56
الرجز	7	77	47	%5,26	%61,04	%0,30
السريع	32	392	46	%5,15	%5,58	%0,29
المنسرح	27	549	36	%4,03	%5,91	%0,23
المتقارب	23	388	29	%3,25	%4,83	%0,18
الرمل	7	213	10	%1,12	%4,46	%0,06
م/الكامل	10	113	10	%1,12	%7,09	%0,06
مخلع البسيط	3	29	6	%0,67	%18,18	%0,04
الهزج	2	35	2	%0,22	%5,13	%0,01
م/الخفيف	2	21	2	%0,22	%6,67	%0,01
م/البسيط	2	15	2	%0,22	%10	%0,01
المجتث	2	9	2	%0,22	%15,38	%0,01
م/الرمل	1	4	1	%0,11	%1,62	%0,006
المديد	1	4	1	%0,11	%25	%0,006
المجموع 18	597	13905	893	%99,96	%5,63	%5,63

التجنيس في ديوان البحتري

1 - غرض المديح

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التجنيس	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
الخفيف	60	1865	171	%29,64	%7,61	%1,08
الكامل	69	2105	154	%26,69	%5,35	%0,97
الطويل	57	1976	83	%14,38	%2,32	%0,52
البسيط	38	1007	75	%13,00	%5,26	%0,47
الوافر	21	616	37	%6,41	%4,40	%0,23
المنسرح	12	236	15	%2,60	%3,91	%0,09
السريع	11	217	15	%2,60	%4,56	%0,09
الرمل	4	166	11	%1,90	%5,61	%0,07
الرجز	3	60	7	%1,21	%11,29	%0,04
المتقارب	4	124	4	%0,69	%1,37	%0,03
الهزج	1	21	2	%0,35	%5,43	%0,01
مجزوء الخفيف	1	17	2	%0,35	%11,76	%0,01
مجزوء البسيط	1	13	1	%0,17	%5,56	%0,006
المجموع 13	282	8423	577	%99,99	%4,63	%3,64

التجنيس في ديوان البحتري
2 ـ غرض الرثاء

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التجنيس	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
الطويل	6	220	12	%37,50	%4,24	%0,08
الكامل	3	88	9	%28,13	%9,00	%0,06
الوافر	2	91	4	%12,50	%4,21	%0,03
الخفيف	1	21	3	%9,38	%14,29	%0,02
السريع	1	10	2	%6,25	%20	%0,01
البسيط	1	16	1	%3,12	%1,59	%0,006
المتقارب	1	5	1	%3,12	%20	%0,006
المجموع 7	15	451	32	%100	%5,55	%0,20

التجنيس في ديوان البحتري

3 ـ غرض الهجاء

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الأبيات الوارد فيها التجنيس	النسبة المئوية	النسبة لمجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
البسيط	6	76	12	%27,27	%7,23	%0,08
الكامل	7	75	8	%18,18	%6,25	%0,05
الخفيف	6	24	7	%15,91	%5,69	%0,04
المتقارب	5	73	6	%13,64	%2,28	%0,04
الوافر	6	58	6	%13,64	%3,59	%0,04
الطويل	2	34	2	%4,54	%1,02	%0,01
السريع	1	3	1	%2,27	%1,64	%0,006
المجموع 8	35	422	44	%99,99	%3,14	%0,28

4 ـ غرض العتاب

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الأبيات الوارد فيها التجنيس	النسبة المئوية	النسبة لمجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
الخفيف	4	41	5	%26,32	%10	%0,03
البسيط	3	39	5	%26,32	%8,93	%0,03
الوافر	2	65	4	%21,05	%3,54	%0,03
الكامل	2	27	2	%10,53	%3,39	%0,01
المنسرح	1	36	1	%5,26	%2,63	%0,006
المتقارب	1	16	1	%5,26	%4,17	%0,006
الطويل	1	5	1	%5,26	%1,02	%0,006
المجموع 7	14	229	19	%100	%4,13	%0,12

التجنيس في ديوان البحتري

5 ـ غرض الغزل

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التجنيس	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
الخفيف	4	23	5	%29,41	%8,62	%0,03
الكامل	2	33	4	%23,53	%5	%0,03
الطويل	3	15	3	%17,65	%1,94	%0,02
البسيط	3	15	3	%17,65	%4,69	%0,02
الوافر	1	11	2	%11,76	%4,76	%0,01
المجموع 5	13	97	17	%100	%3,16	%0,11

6 ـ غرض الفخر

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التجنيس	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
الخفيف	1	46	4	%66,67	%6,25	%0,03
الطويل	1	45	2	%33,33	%4,44	%0,01
المجموع 2	2	91	6	%100	%3,59	%0,04

التجنيس في ديوان البحتري

7 ـ غرض الخمر

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التجنيس	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
الكامل	2	44	2	%28,57	%3,64	%0,01
الخفيف	1	7	2	%28,57	%15,38	%0,01
المنسرح	1	29	1	14,28	%4,45	%0,006
مجزوء الكامل	1	4	1	%14,28	%25	%0,006
الوافر	1	2	1	%14,28	%11,11	%0,006
المجموع 5	6	86	7	%99,98	%3,66	%0,04

8 غرض الوصف

الخفيف	1	56	2	%50	%2,50	%0,01
البسيط	1	9	1	%25	%9,09	%0,006
الرجز	1	6	1	%25	%16,67	%0,006
المجموع 3	3	71	4	%100	%2,67	%0,03

التجنيس في ديوان البحتري
9 ـ غرض الزهد

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التجنيس	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
المنسرح	1	20	1	%100	%5	%0,006
المجموع 1	1	20	1	%100	%5	%0,006

جدول عام حسب الاغراض

الغرض	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التجنيس	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع الغرض	النسبة الى مجموع الشعر
المدح	282	8423	577	%81,61	%4,63	%3,64
الهجاء	35	422	44	%6,22	%3,41	%0,28
الرثاء	14	451	32	%4,53	%5,54	%0,20
العتاب	14	229	19	%2,69	%4,13	%0,12
الغزل	13	97	17	%2,40	%3,16	%0,11
غرض آخر	6	86	7	%0,99	%3,66	%0,04
الفخر	2	91	6	%0,65	%3,59	%0,04
الوصف	3	71	4	%0,56	%2,67	%0,03
الزهد	1	20	1	%0,41	%5	%0,006
المجموع 9	371	9890	707	%99,99	%4,46	%4,46

التجنيس في ديوان البحتري

جدول عام حسب البحور

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها التجنيس	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
الخفيف	78	2083	199	%28,15	%7,49	%1,26
الكامل	85	2372	179	%25,32	%5,36	%1,13
الطويل	70	2295	103	%14,57	%2,32	%0,65
البسيط	52	1162	97	%13,72	%5,43	%0,61
الوافر	33	843	54	%7,64	%4,23	%0,34
المنسرح	17	400	20	%2,83	%3,28	%0,13
السريع	13	230	18	%2,54	%3,75	%0,11
المتقارب	11	218	12	%1,70	%2	%0,08
الرمل	4	166	11	%1,56	%4,91	%0,07
الرجز	4	66	8	%1,13	%10,39	%0,05
الهزج	1	21	2	%0,28	%5,13	%0,01
مجزوء الخفيف	1	17	2	%0,28	%6,67	%0,01
مجزوء البسيط	1	13	1	%0,14	%5	%0,006
مجزوء الكامل	1	4	1	%0,14	%0,71	%0,006
المجموع 14	371	9890	707	%100	%4,46	%4,46

الترصيع في ديوان البحتري
3 ـ غرض المدح

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عدد الابيات الوارد فيها الترصيع	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
الخفيف	25	618	37	%34,26	%1,65	%0,23
الكامل	16	529	24	%22,22	%0,83	%0,15
الطويل	16	494	24	%22,22	%0,67	%0,15
البسيط	10	303	11	%10,19	%0,77	%0,07
الوافر	6	201	7	%6,48	%0,83	%0,04
المتقارب	2	52	3	%2,78	%1,03	%0,02
مخلع البسيط	1	19	1	%0,92	%5,26	%0,006
السريع	1	14	1	%0,92	%0,30	%0,006
المجموع	77	2430	108	%99,99	%0,87	%0,68

الترصيع في ديوان البحتري

2 ـ غرض الرثاء

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عددالابيات الوارد فيها الترصيع	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبق الى مجموع الشعر
الطويل	3	123	4	%50	%1,41	%0,03
البسيطه	1	20	3	%37,5	%4,76	%0,02
الوافر	1	16	1	%12,5	%1,05	%,006
المجموع 3	5	159	8	%100	%1,39	%0,05

3 ـ غرض العتاب

البحر	عدد المنظومات	مجموع أبياتها	عددالابيات الوارد فيها الترصيع	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبق الى مجموع الشعر
الطويل	1	20	2	%50	%0,88	%0,01
الوافر	1	32	1	%25	%1,79	%0,006
البسيطه	1	26	1	%25	%2,04	%0,006
المجموع 3	3	78	4	%100	%0,87	%0,03

الترصيع في ديوان البحتري
جدول عام حسب الاغراض

الغرض	عدد المنظومات	مجموع ابياتها	عدد الابيات الوارد فيها الترصيع	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع الغرض	النسبة الى مجموع الشعر
المدح	77	2430	108	%84,38	%0,87	%0,68
الرثاء	5	159	8	%6,25	%1,39	%0,05
الغزل	5	30	5	%3,91	0,93	%0,03
العتاب	3	76	4	%3,12	%0,87	%0,03
الهجاء	2	15	2	%1,56	%0,16	%0,01
غرض آخر	1	5	1	%0,78	%0,52	0,006
المجموع	93	2717	128	%100	%0,81	%0,81

الترصيع في ديوان البحتري

4 ـ غرض الغزل

البحر	عدد المنظومات	مجموع ابياتها	عدد الابيات الوارد فيها الترصيع	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
الكامل	2	11	2	%40	%2,50	%0,01
الخفيف	2	10	2	%40	%3,45	%0,01
الطويل	1	9	1	%20	%0,65	%0,006
المجموع 3	5	30	5	%100	%0,93	%0,03

5 ـ غرض الهجاء

البحر	عدد المنظومات	مجموع ابياتها	عدد الابيات الوارد فيها الترصيع	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
المتقارب	1	12	1	%50	%0,38	%0,006
الخفيف	1	3	1	%50	%0,81	%0,006
المجموع 2	2	15	2	%100	%0,16	%0,01

6 ـ غرض الفخر

البحر	عدد المنظومات	مجموع ابياتها	عدد الابيات الوارد فيها الترصيع	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
الكامل	1	5	1	%100	%0,52	%0,006
المجموع 1	1	5	1	%100	%0,52	%0,006

الترصيع في ديوان البحتري
جدول عام حسب البحور

البحر	عدد المنظومات	مجموع ابياتها	عدد الابيات الوارد فيها الترصيع	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع البحر	النسبة الى مجموع الشعر
الخفيف	25	831	40	%31,25	%1,51	%0,25
الطويل	21	646	31	%24,22	%0,70	%0,20
الكامل	19	545	27	%21,09	%0,81	%0,17
البسيط	12	349	15	%11,72	%0,84	%0,09
الوافر	8	249	9	% 7,03	%0,71	%0,06
المتقارب	3	64	4	%3,13	%0,67	%0,03
مخلع البسيط	1	19	1	%0,78	%0,03	%0,006
السريع	1	14	1	%0,78	%0,21	%0,006
المجموع 8	93	2717	128	%100	%0,81	%0,81

التطريز في ديوان البحتري

بحر الكامل

الغرض	عدد المنظومات	مجموع ابياتها	عدد الابيات الوارد فيها التطريز	النسبة المئوية	النسبة الى مجموع ابيات الغرض	النسبة الى مجموع الشعر
المدح	2	70	7	%100	%0,06	%0,04
المجموع	2	70	7	%100	%0,04	%0,04

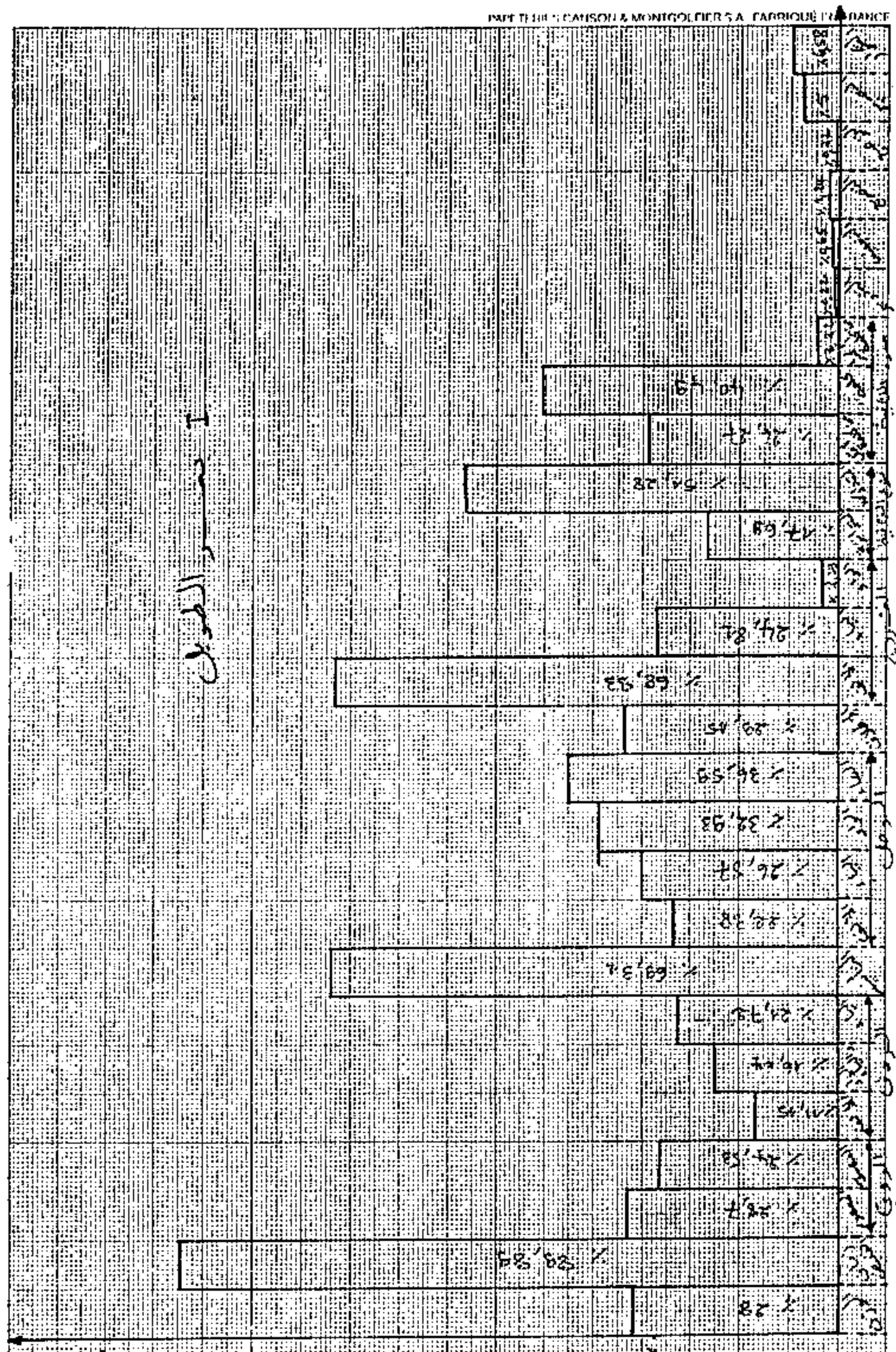
المكونات الإيقاعية في ديوان البحتري

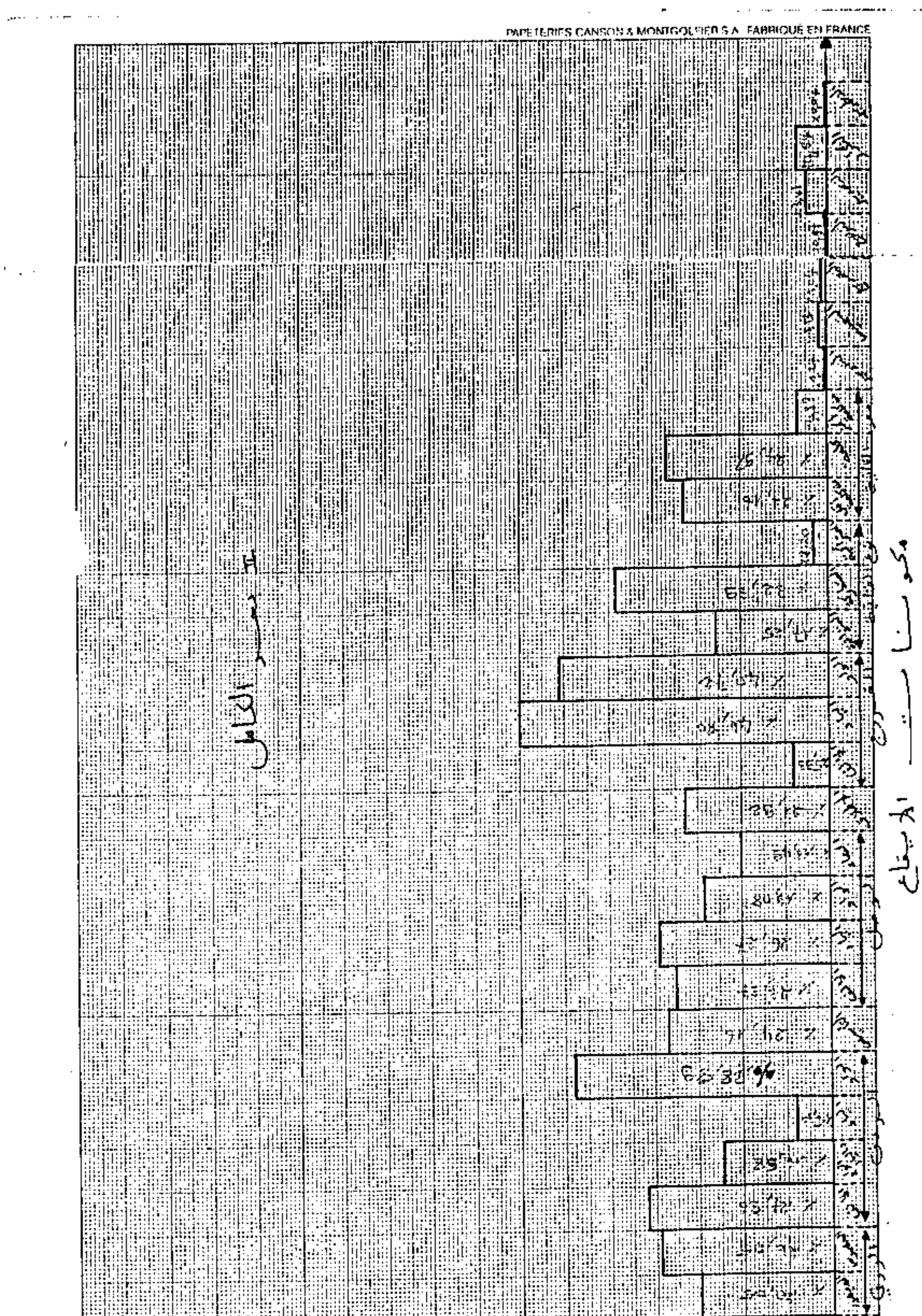
جدول عام

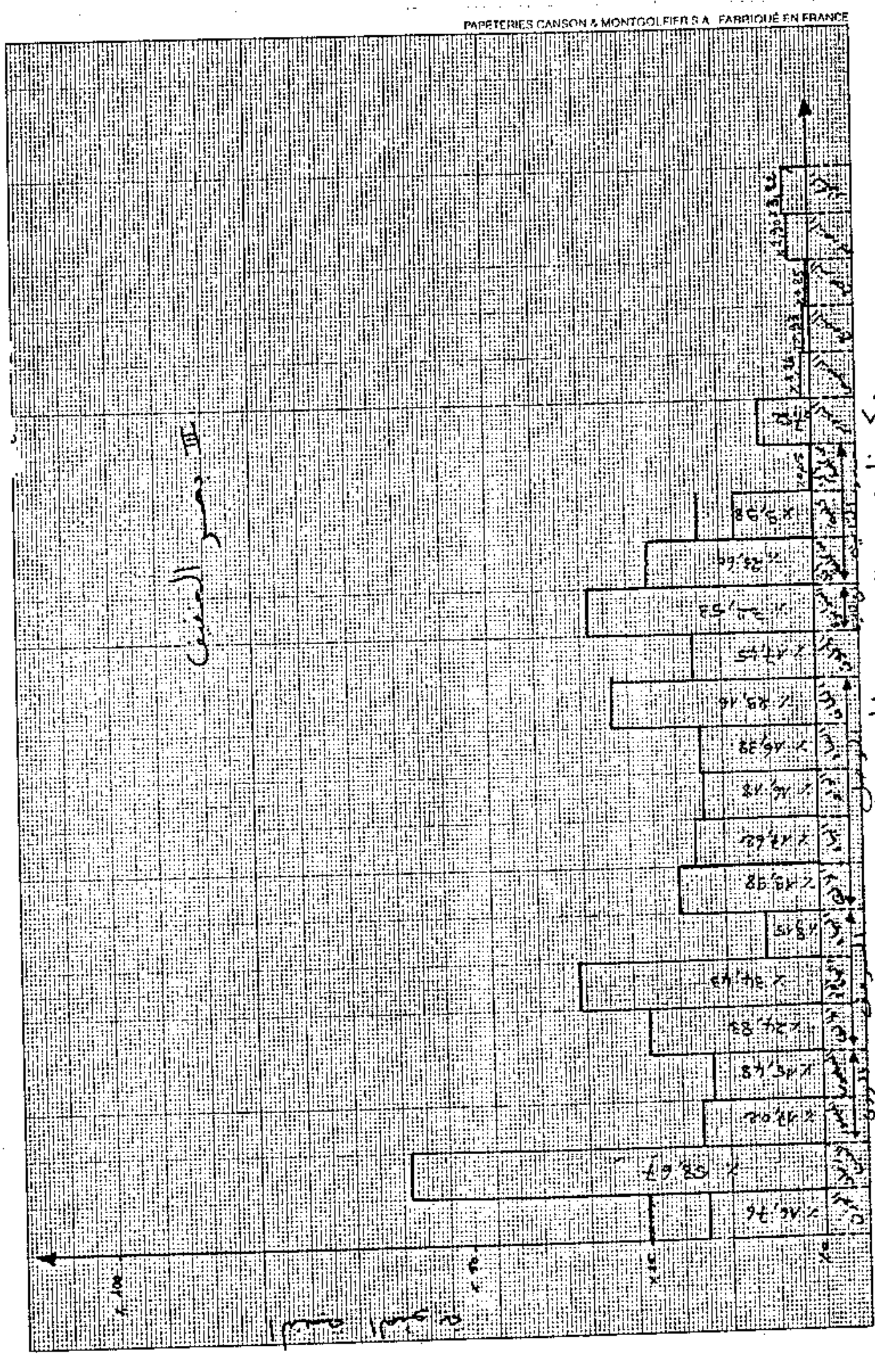
المكون الإيقاعي / البحر	مجموع أبيات المنظومات	التدوير: عدد الأبيات الواردة فيها	التدوير: النسبة إلى مجموع الشعر	التجنيس: عدد الأبيات الواردة فيها	التجنيس: النسبة إلى مجموع الشعر	الترصيع: عدد الأبيات الواردة فيها	الترصيع: النسبة إلى مجموع الشعر	التصريع: عدد الأبيات الواردة فيها	التصريع: النسبة إلى مجموع الشعر	التصدير: عدد الأبيات الواردة فيها	التصدير: النسبة إلى مجموع الشعر	التكرار: عدد الأبيات الواردة فيها	التكرار: النسبة إلى مجموع الشعر	التطريز: عدد الأبيات الواردة فيها	التطريز: النسبة إلى مجموع الشعر
الطويل	4439	35	% 0,22	103	% 0,65	31	% 0,20	196	% 1,24	793	% 5	1043	% 6,58	-	[illegible]
الكامل	3338	38	% 0,24	179	% 1,13	27	% 0,17	165	% 1,04	541	% 3,41	720	% 4,54	7	% 0,04
الخفيف	2657	1193	% 7,52	199	% 1,26	40	% 0,25	145	% 0,93	460	% 2,90	605	% 3,82	-	-
البسيط	1788	17	% 0,11	97	% 0,61	15	% 0,09	101	% 0,64	275	% 1,73	413	% 2,60	-	-
الوافر	1276	19	% 0,12	54	% 0,34	9	% 0,06	89	% 0,56	192	% 1,21	237	% 1,49	-	-
المنسرح	609	77	% 0,49	20	% 0,13	-	-	36	% 0,23	77	% 0,49	100	% 0,63	-	-
المتقارب	600	125	% 0,79	12	% 0,08	4	% 0,03	29	% 0,18	73	% 0,46	93	% 0,59	-	-
السريع	480	10	% 0,06	18	% 0,11	1	% 0,006	46	% 0,29	70	% 0,44	77	% 0,49	-	-
الرمل	224	-	-	11	% 0,07	-	-	10	% 0,06	39	% 0,25	46	% 0,29	-	-
مجزوء الكامل	141	77	% 0,49	1	% 0,006	-	-	10	% 0,06	22	% 0,14	12	% 0,08	-	-
الرجز	77	1	% 0,006	8	% 0,05	-	-	47	% 0,30	13	% 0,08	18	% 0,11	-	-
مجزوء الرمل	62	33	% 0,21	-	-	-	-	1	% 0,006	7	% 0,04	8	% 0,05	-	-
الهزج	39	13	% 0,08	2	% 0,01	-	-	2	% 0,01	3	% 0,02	6	% 0,04	-	-
مخلع البسيط	33	-	-	-	-	1	% 0,006	6	% 0,04	6	% 0,04	9	% 0,06	-	-
مجزوء الخفيف	30	18	% 0,11	2	% 0,01	-	-	2	% 0,01	1	% 0,006	-	-	-	-
مجزوء البسيط	20	-	-	1	% 0,006	-	-	2	% 0,01	4	% 0,03	2	% 0,01	-	-
مجزوء الوافر	20	8	% 0,05	-	-	-	-	-	-	1	% 0,006	-	-	-	-
المجتث	13	1	% 0,006	-	-	-	-	2	% 0,01	1	% 0,006	2	% 0,01	-	-
مجزوء الرجز	5	-	-	-	-	-	-	-	-	1	% 0,006	-	-	-	-
المديد	4	-	-	-	-	-	-	2	% 0,01	-	-	-	-	-	-
المجموع: 20	15855	1665	% 10,50	707	% 4,46	128	% 0,81	893	% 5,63	2579	% 16,27	3391	% 21,39	7	% 0,04

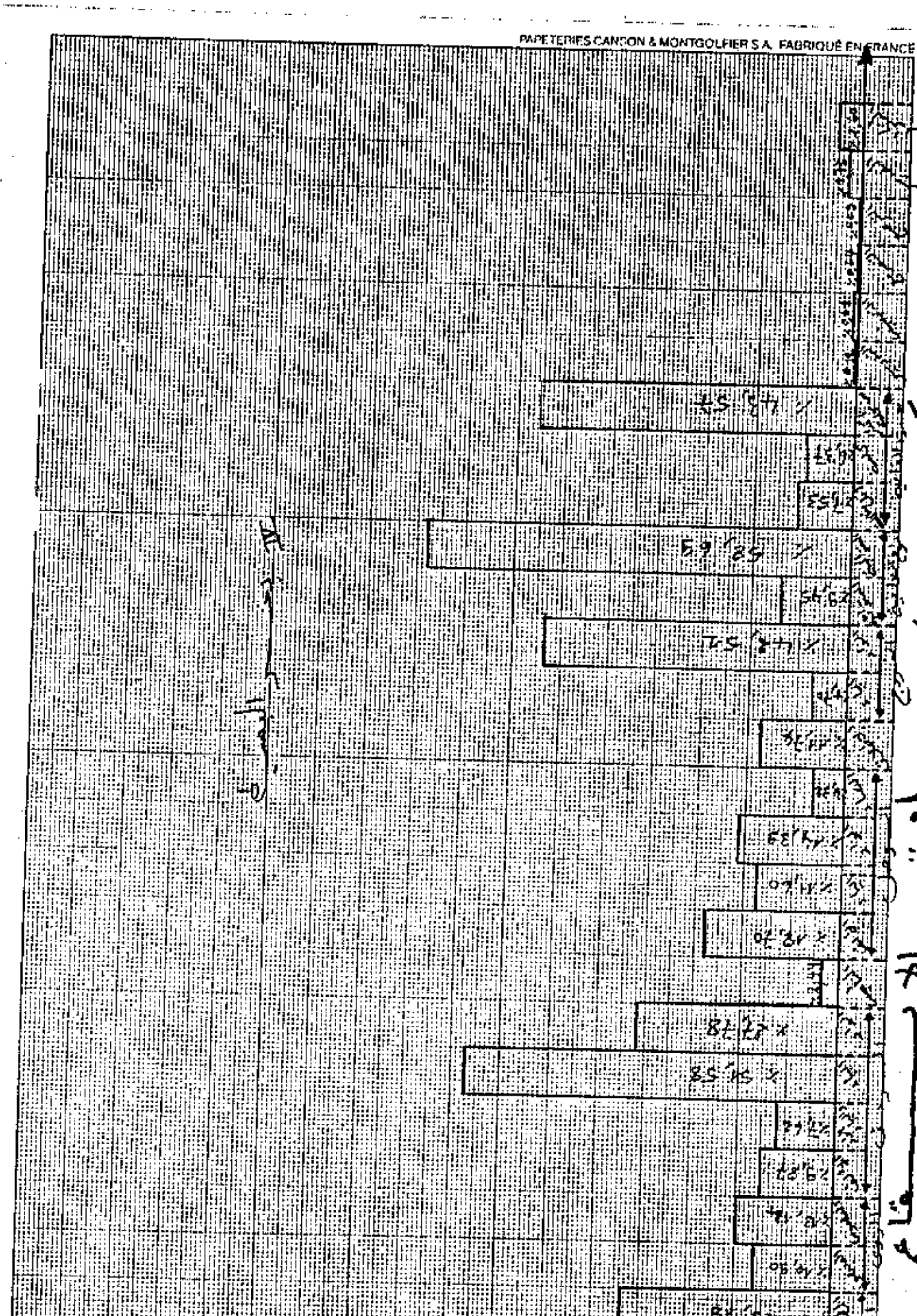
جدول عام للبنية الإيقاعية في ديوان البحتري

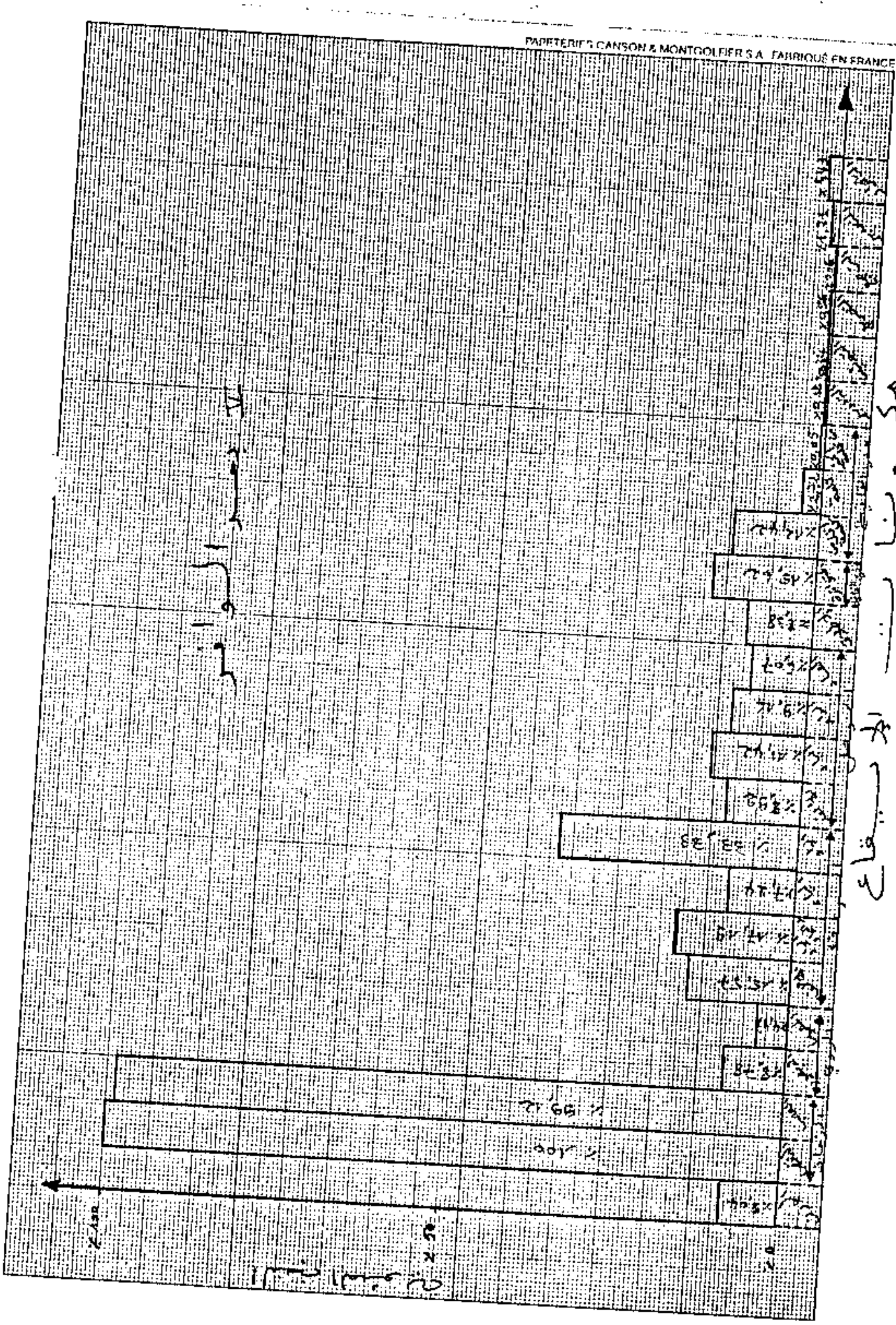
البحر	الوزن	الزحافات والعلل								الروي		الردف				التأسيس	الوصل					الخروج			الإطلاق	التقييد	نوع القافية				صور القافية			[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
		الخبن	القبض	الطي	الكف	الخبل	الإضمار	العصب	العقل	المجهور	المهموس	الألف	الياء والواو	الياء	الواو		الألف	الياء	الواو	الهاء	الكاف	الألف	الياء	الواو			المتواترة	المتداركة	المتراكبة	المترادفة	[illegible]	كلمة	[illegible]							
الطويل	[illegible]	-	[illegible]	-	-	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-
الكامل	[illegible]	-	-	-	-	-	[illegible]	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
البسيط	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-	-	[illegible]	-	[illegible]	-	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-
الخفيف	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	-	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	-	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-
الوافر	[illegible]	-	-	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	[illegible]	-	[illegible]	-	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-
المنسرح	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	-	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-
المتقارب	[illegible]	-	[illegible]	-	-	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-
السريع	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	-	[illegible]	-	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-
الرمل	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	-	[illegible]	-	-	-	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-
مجزوء الكامل	[illegible]	-	-	-	-	-	[illegible]	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-
الرجز	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	-	[illegible]	-	-	-	[illegible]	-	-	[illegible]	-	-	-	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	-	[illegible]	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-
مجزوء الرمل	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-	-	[illegible]	-	[illegible]	-	-	-	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-
الهزج	[illegible]	-	-	-	[illegible]	-	-	-	-	[illegible]	-	[illegible]	-	-	-	-	[illegible]	-	[illegible]	-	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-	-	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-
مخلع البسيط	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	-	-	-	-	-	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	-	[illegible]	-	[illegible]	-	-	-	[illegible]	[illegible]	-	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-
مجزوء الخفيف	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	-	-	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	-	-
مجزوء البسيط	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	-	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-	-	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	-	[illegible]	-	[illegible]	-	-	-	[illegible]	[illegible]	-	-	[illegible]	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-
مجزوء الوافر	[illegible]	-	-	-	-	-	-	[illegible]	-	[illegible]	-	-	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	-	-	[illegible]	-	-	-	[illegible]	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-	-	[illegible]	-	-
المجتث	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	-	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	-	[illegible]	-	-	-	-	-	-	[illegible]	-	[illegible]	-	-	-	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	-	-	[illegible]	[illegible]	[illegible]	-
مجزوء الرجز	[illegible]	[illegible]	-	[illegible]	-	-	-	-	-	[illegible]	-	-	-	-	-	[illegible]	-	-	-	-	-	[illegible]	-	-	[illegible]	-	-	-	[illegible]	-	-	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	[illegible]	-	-
[illegible]	[illegible]	[illegible]	-	-	-	-	-	-	-	[illegible]	-	-	-	-	-	-	-	[illegible]	-	-	-	-	-	-	[illegible]	-	-	-	[illegible]	-	-	[illegible]	[illegible]	-	-	-	[illegible]	-	-	-

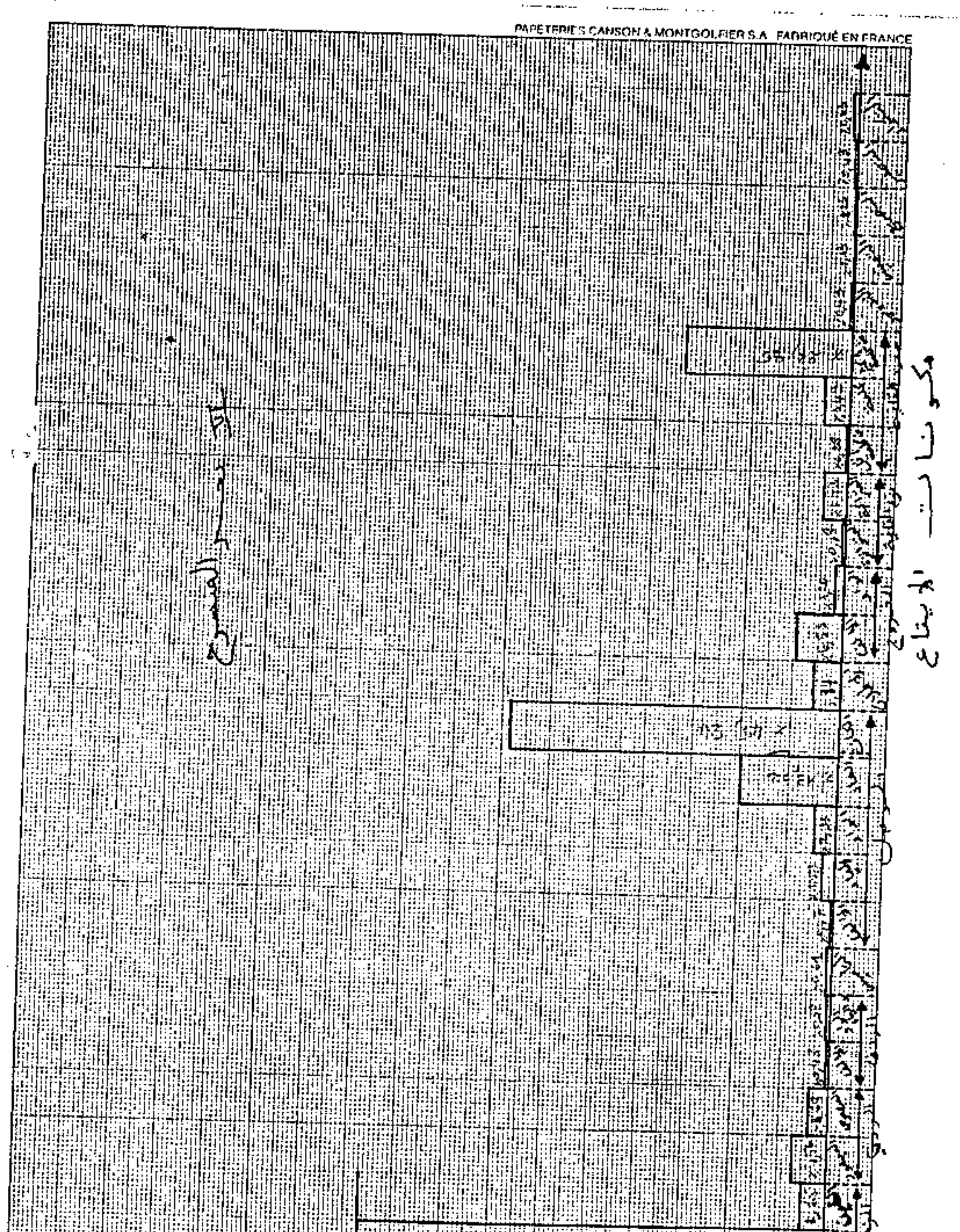


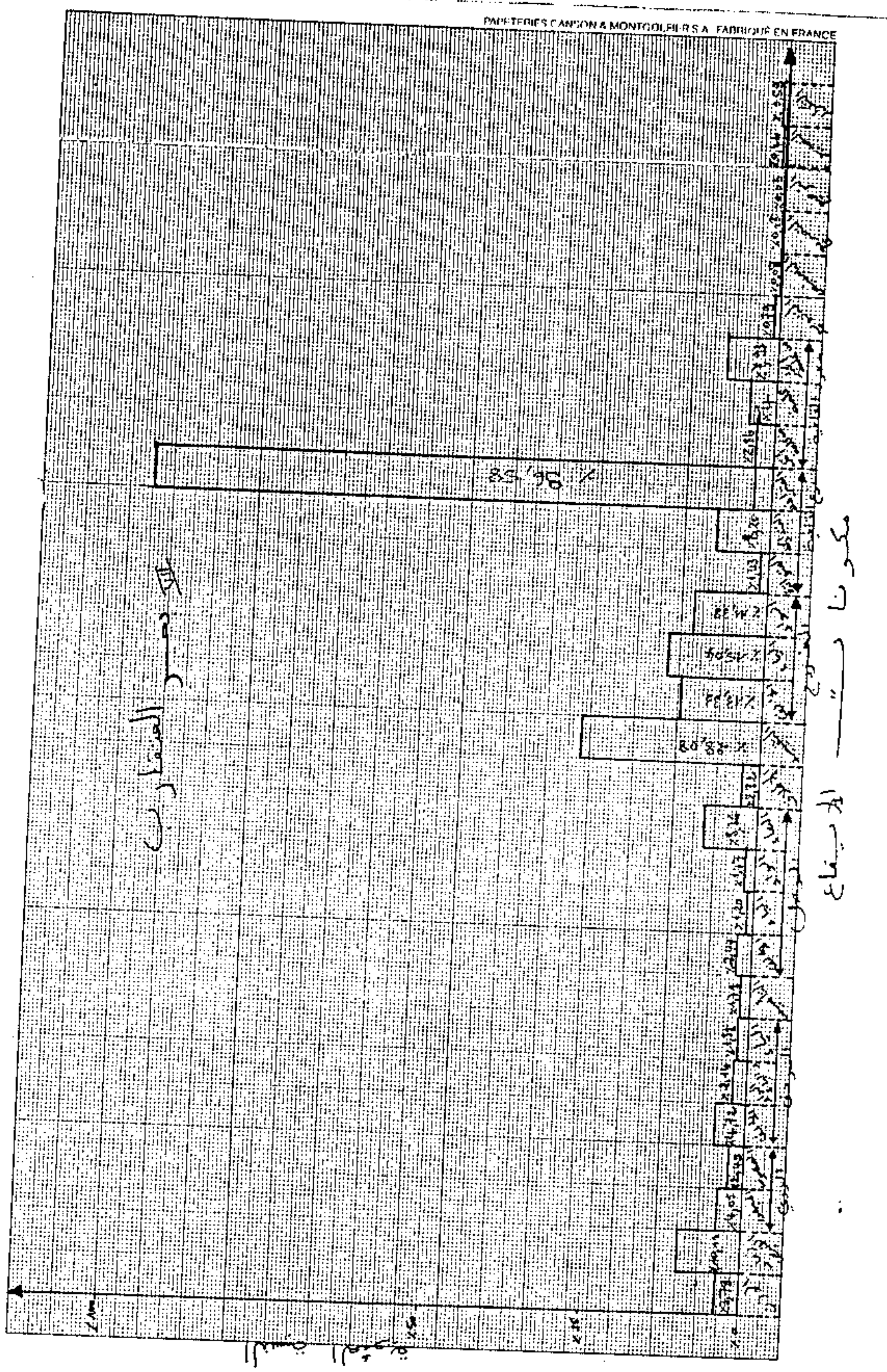

PAPETERIES CANSON & MONTGOLFIER S.A. FABRIQUE EN FRANCE

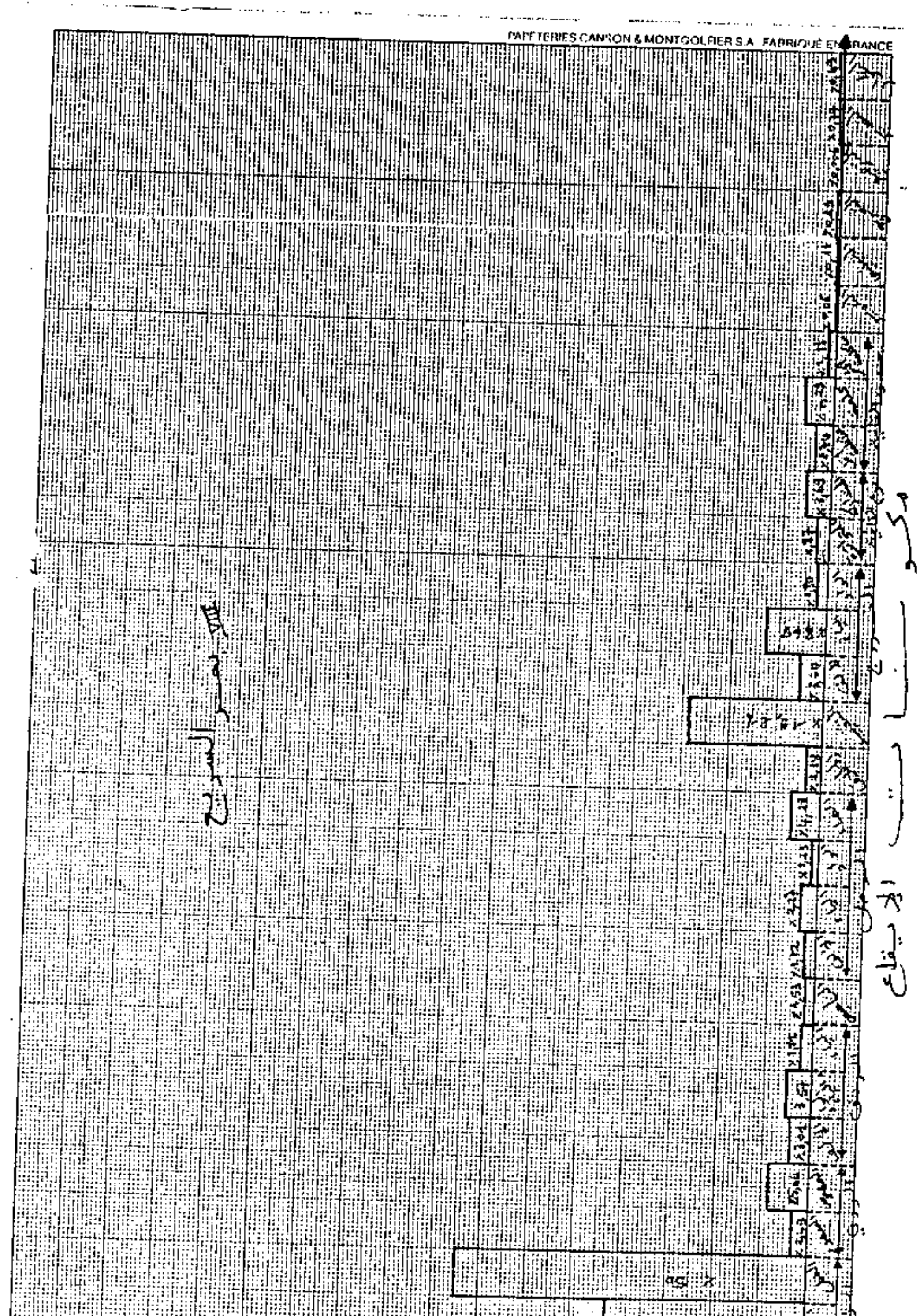


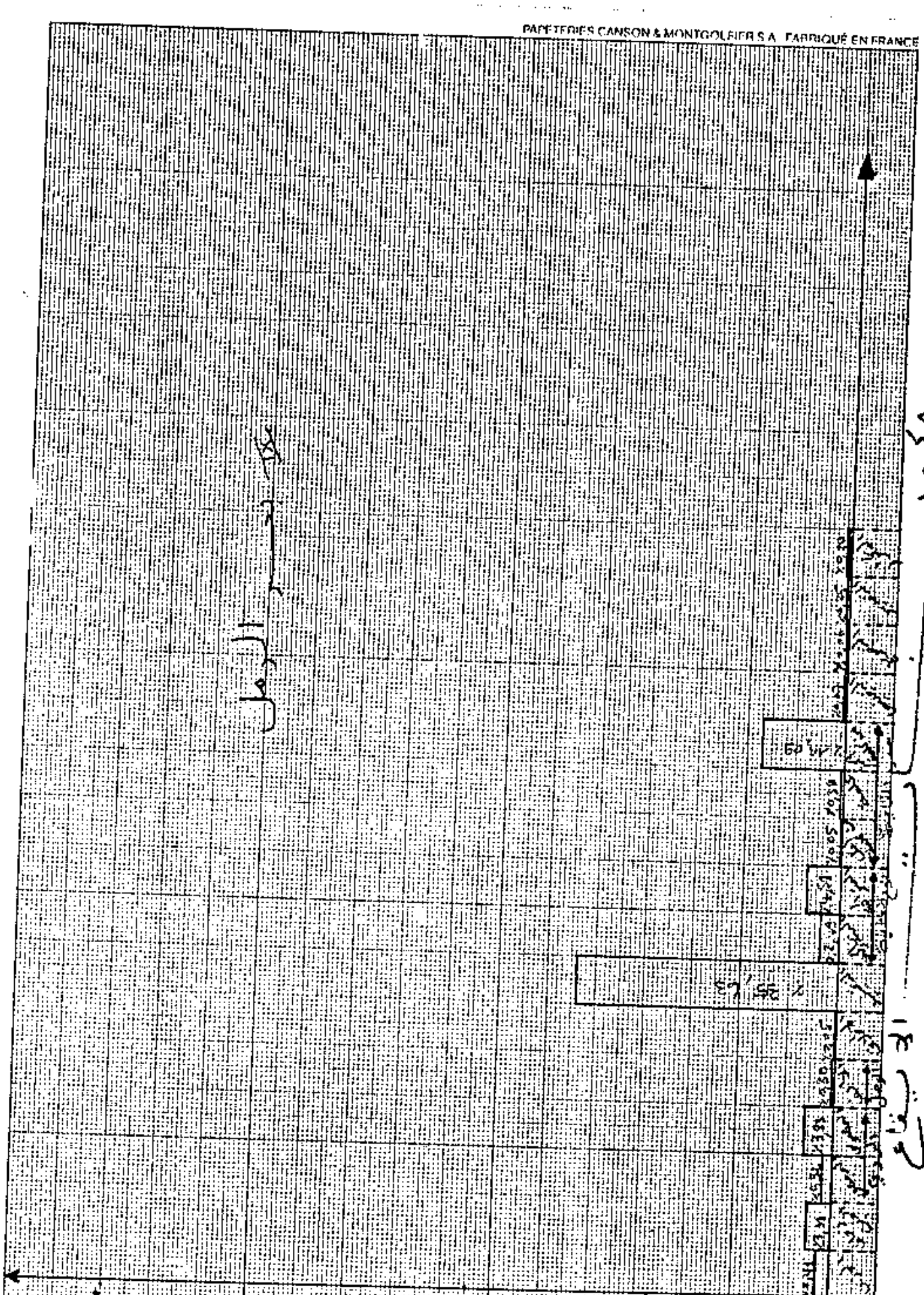

PAPETERIES CANSON & MONTGOLFIER S.A. FABRIQUÉ EN FRANCE

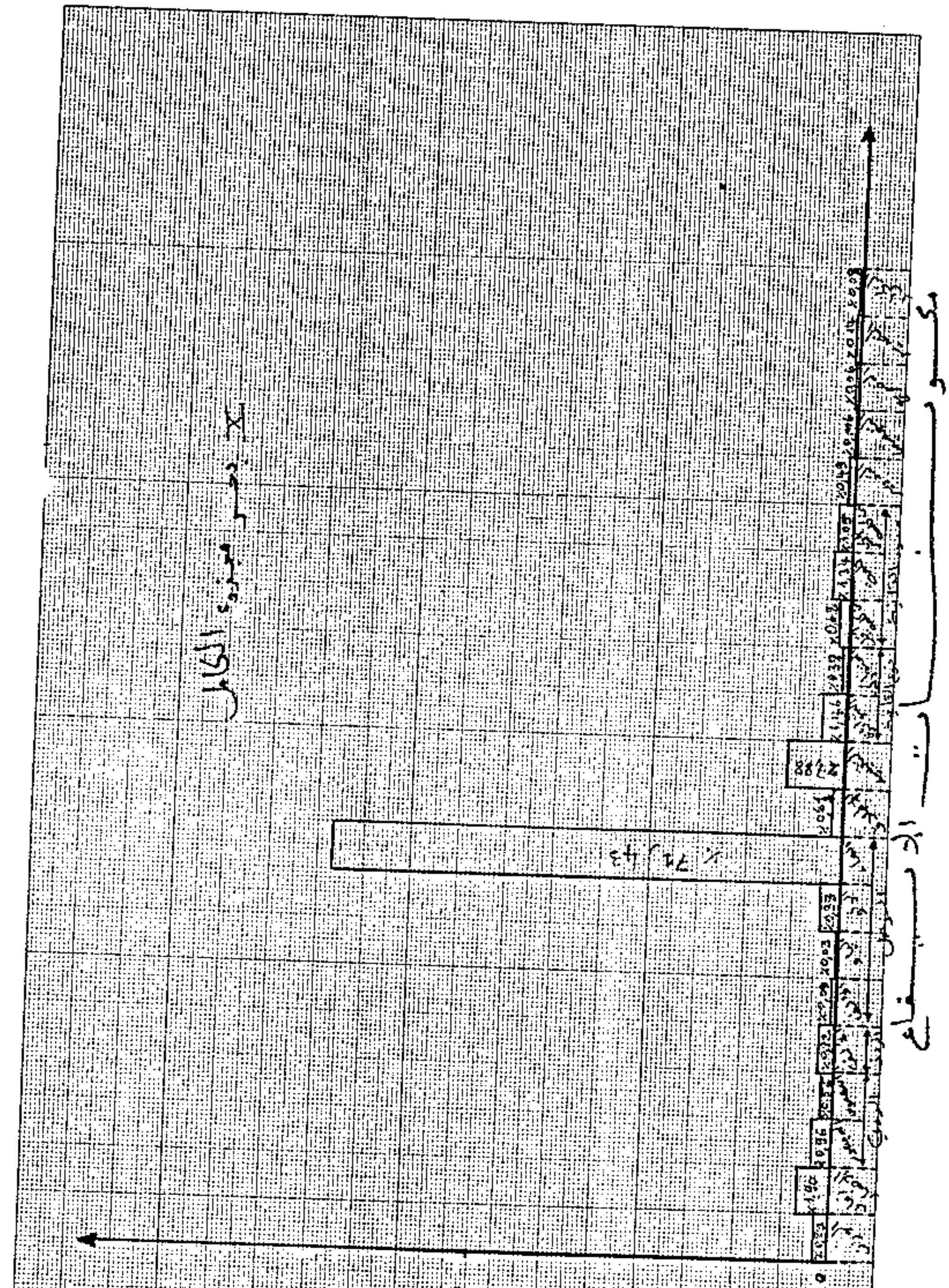

PAPETERIES CANSON & MONTGOLFIER S.A. FABRIQUÉ EN FRANCE

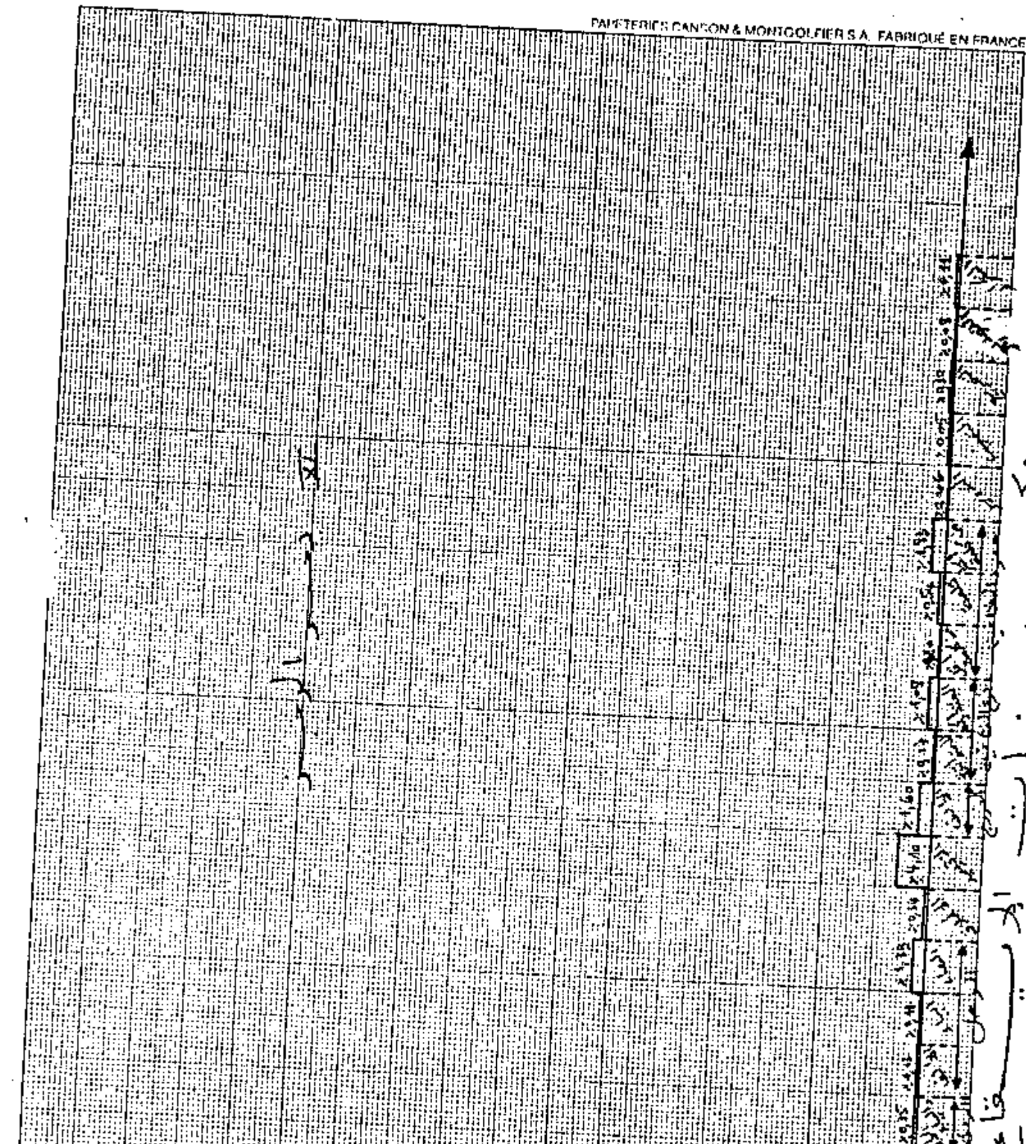


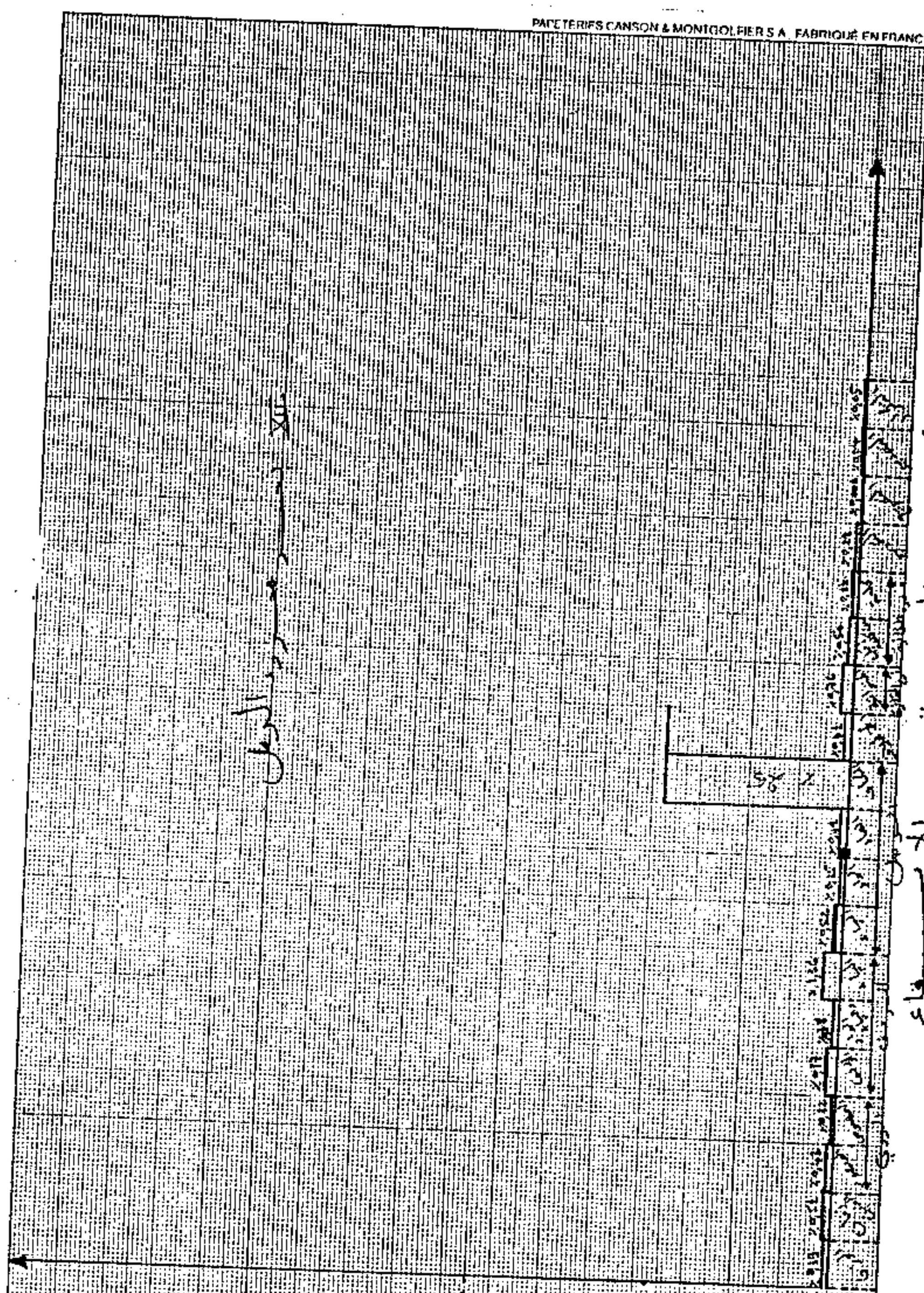


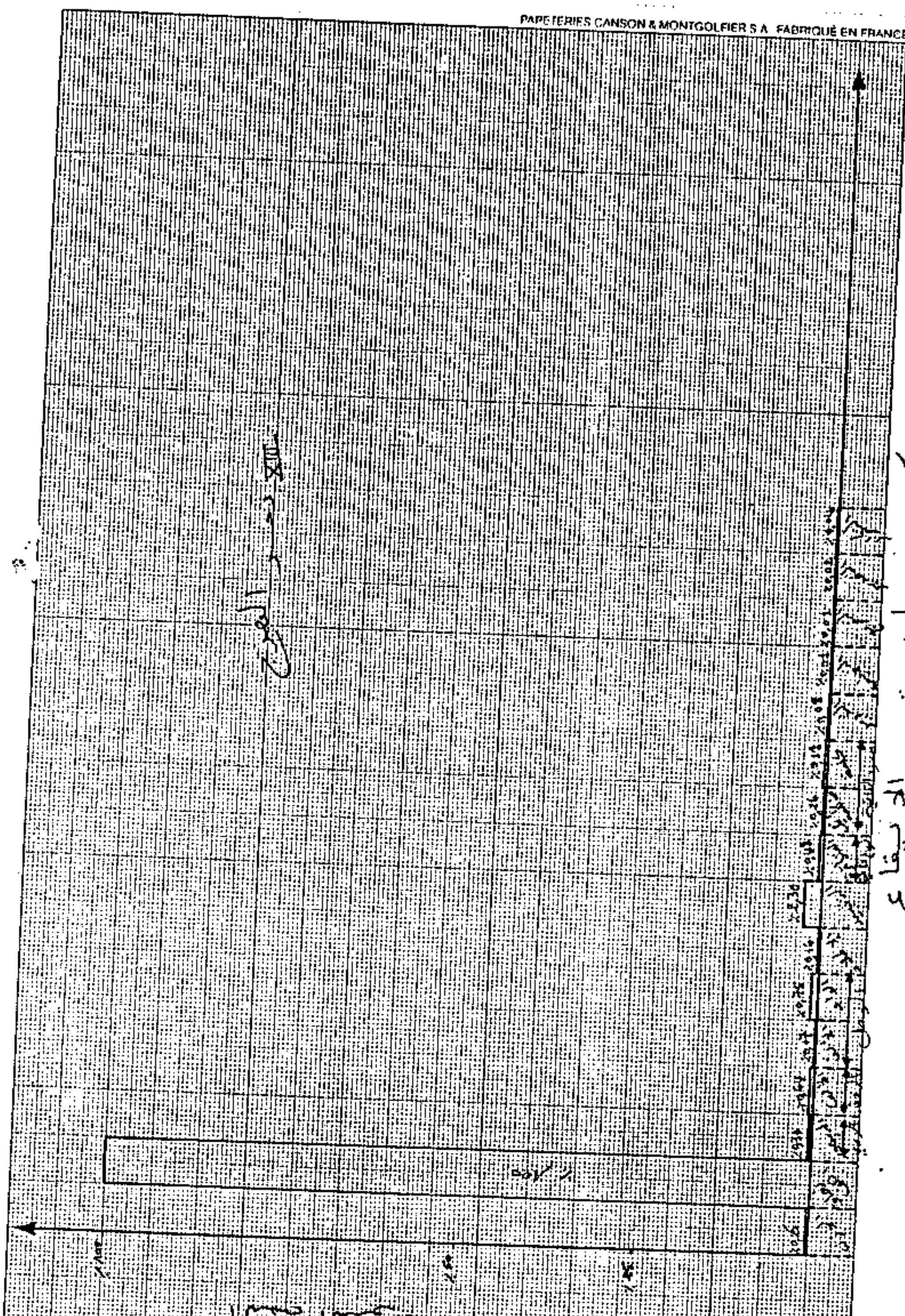


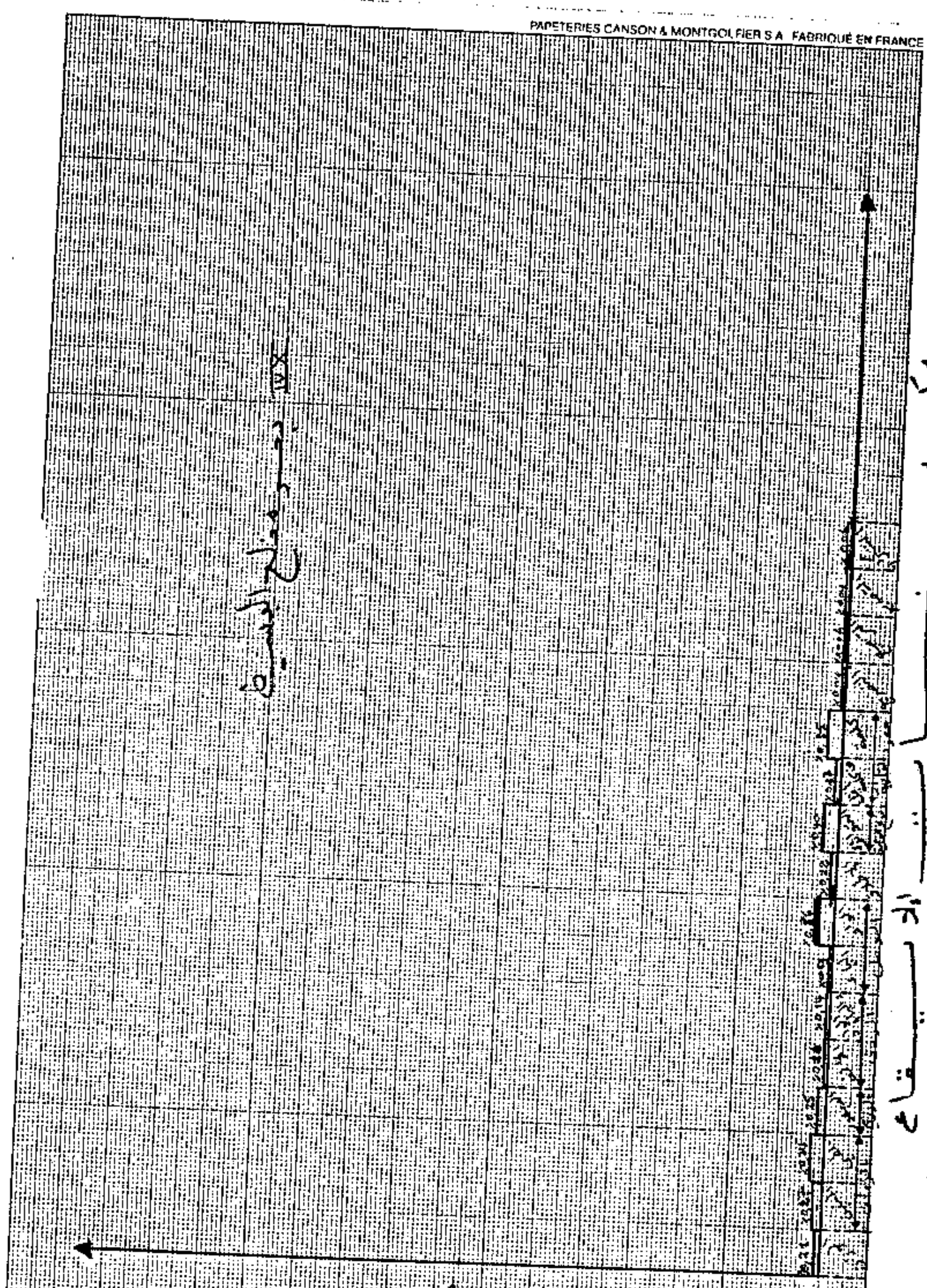

PAPETERIES CANSON & MONTGOLFIER S.A. FABRIQUÉ EN FRANCE

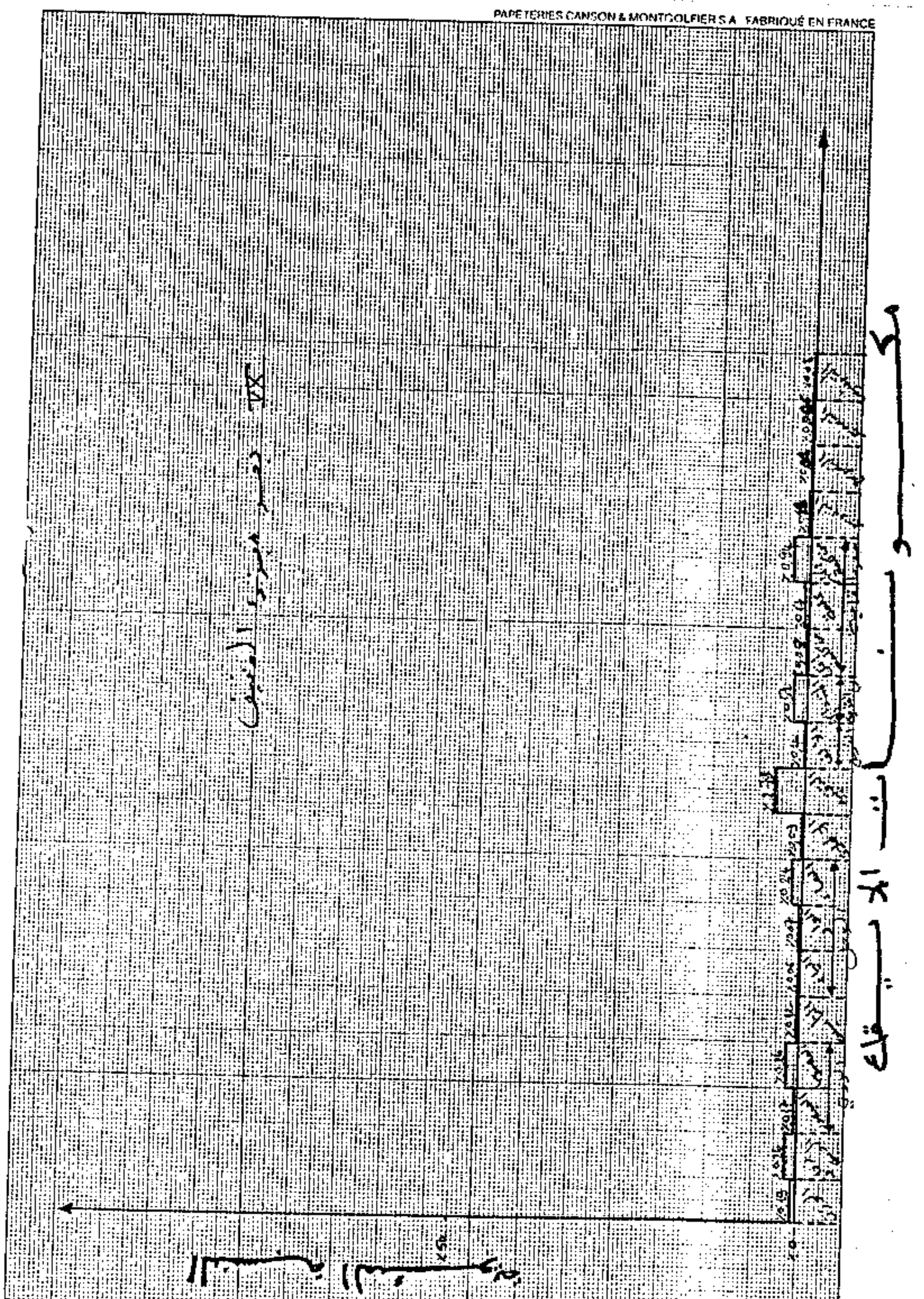


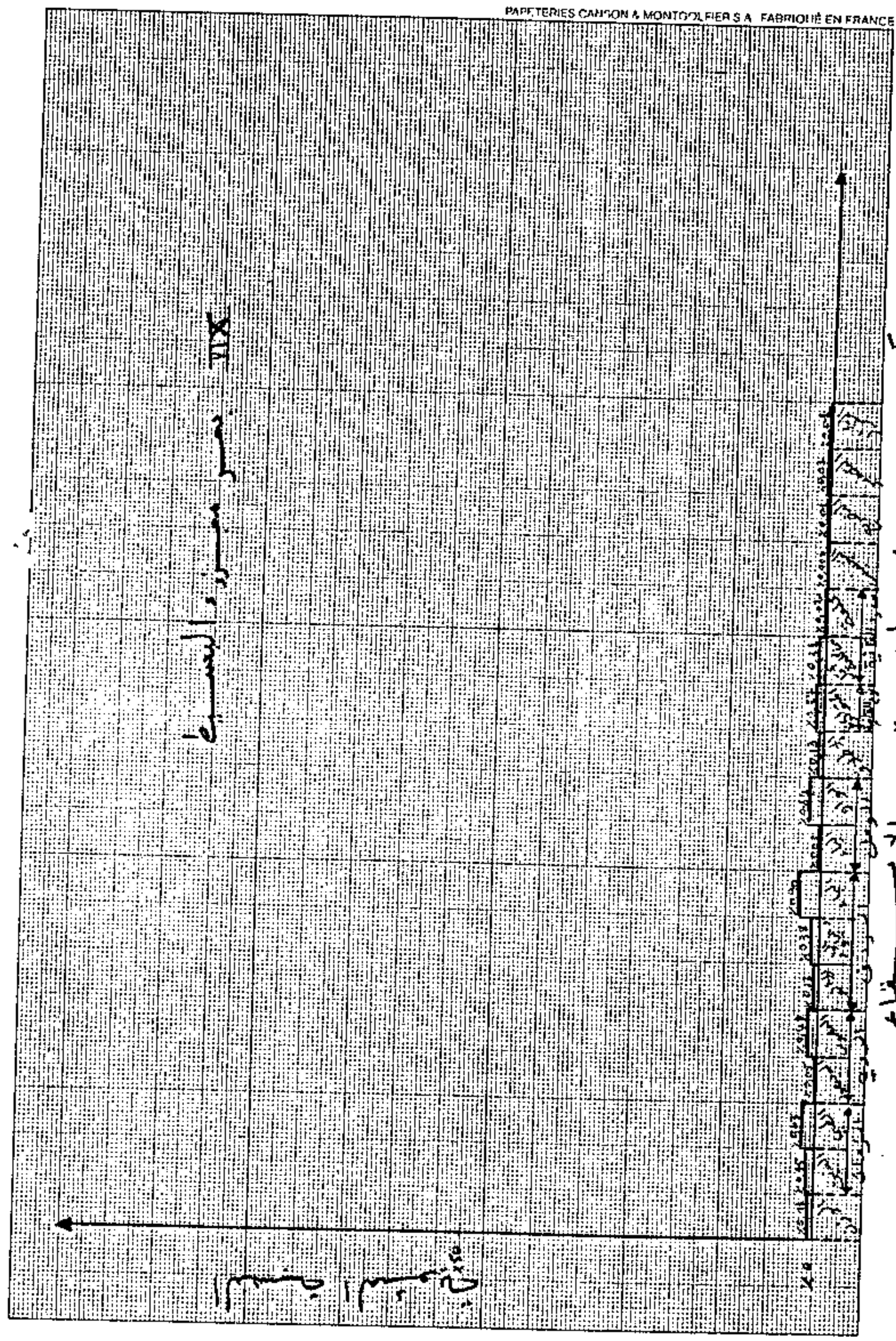

PAPETERIES CANSON & MONTGOLFIER S.A. FABRIQUÉ EN FRANCE

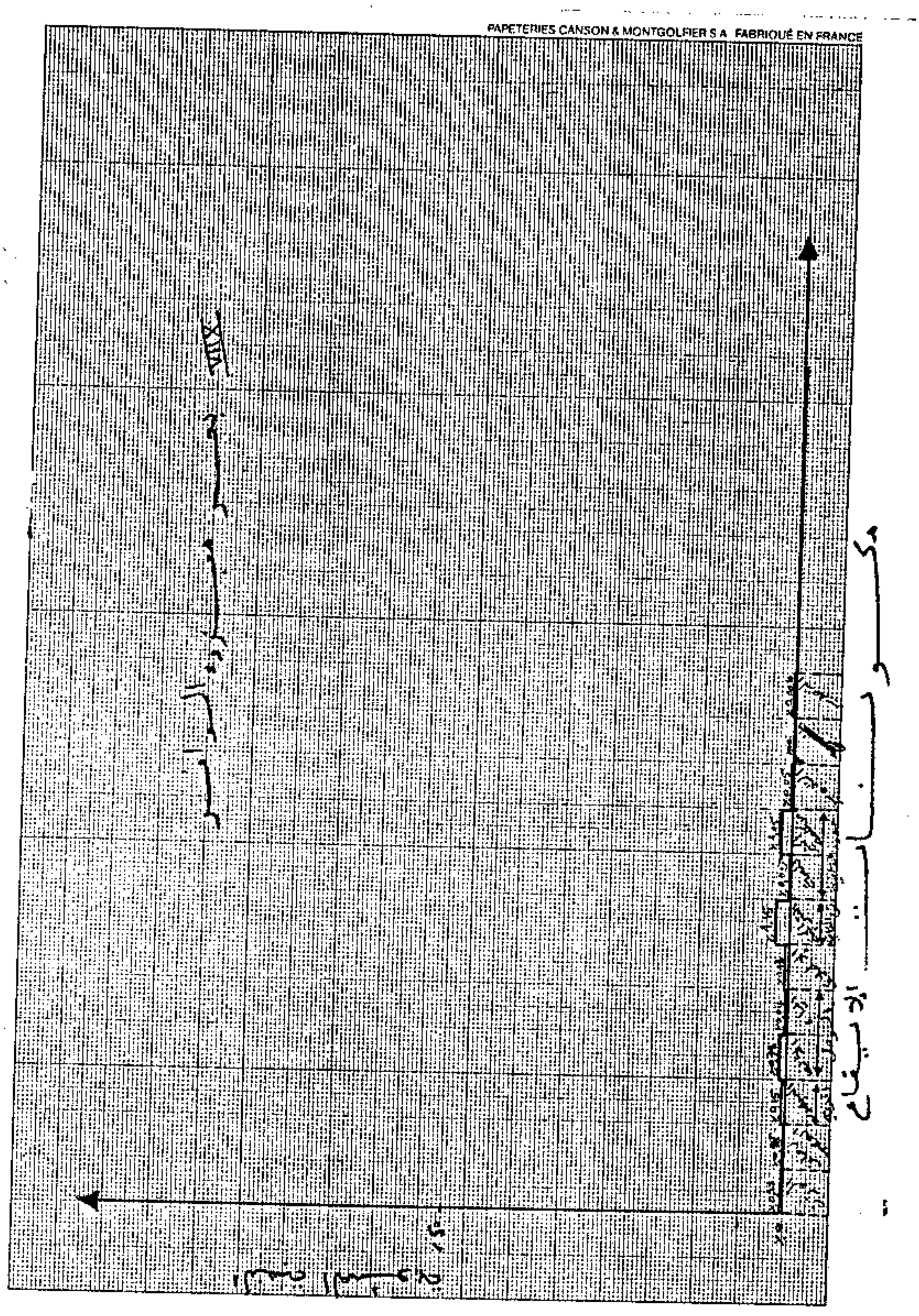

PAPETERIES CANSON & MONTGOLFIER S.A. FABRIQUÉ EN FRANCE

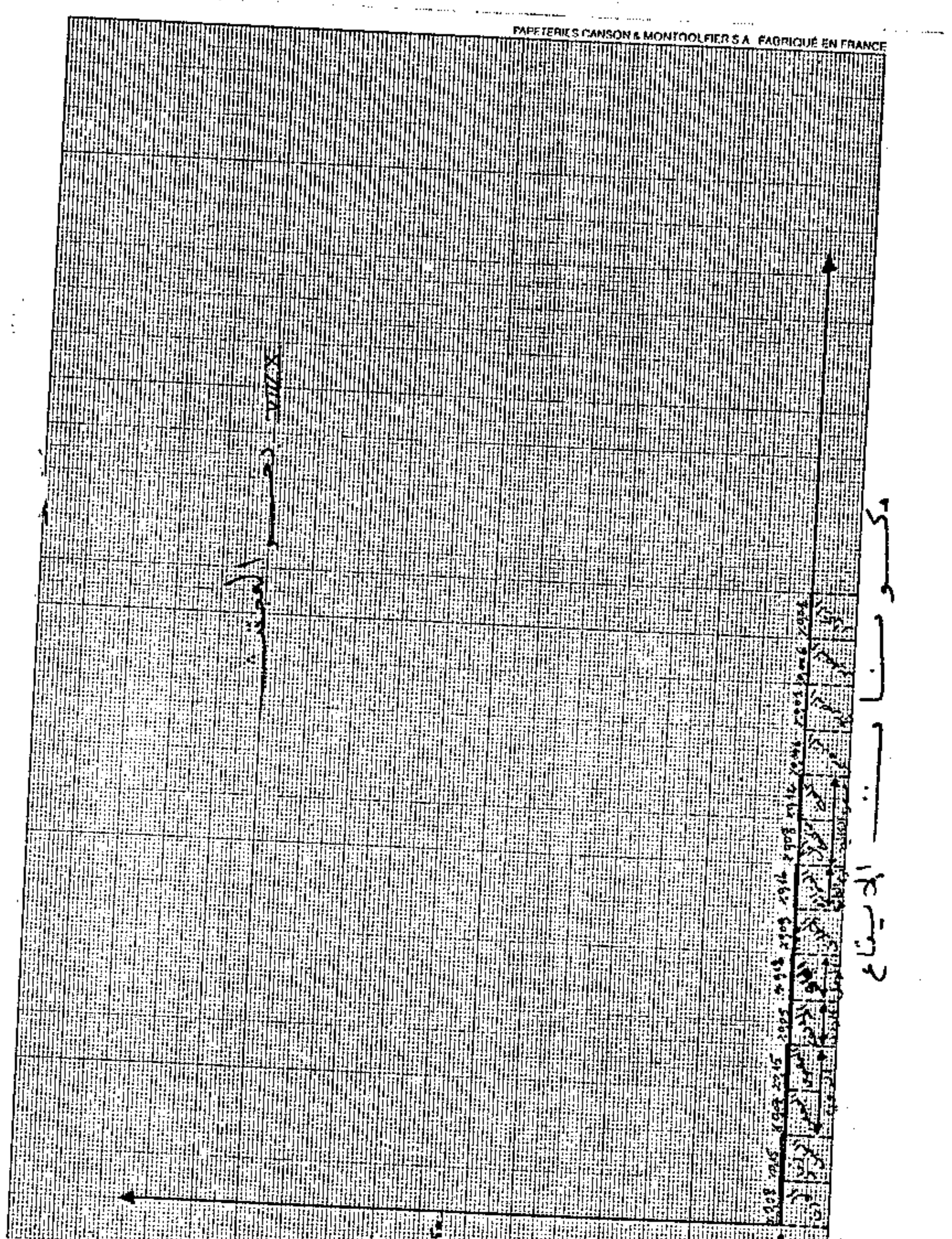


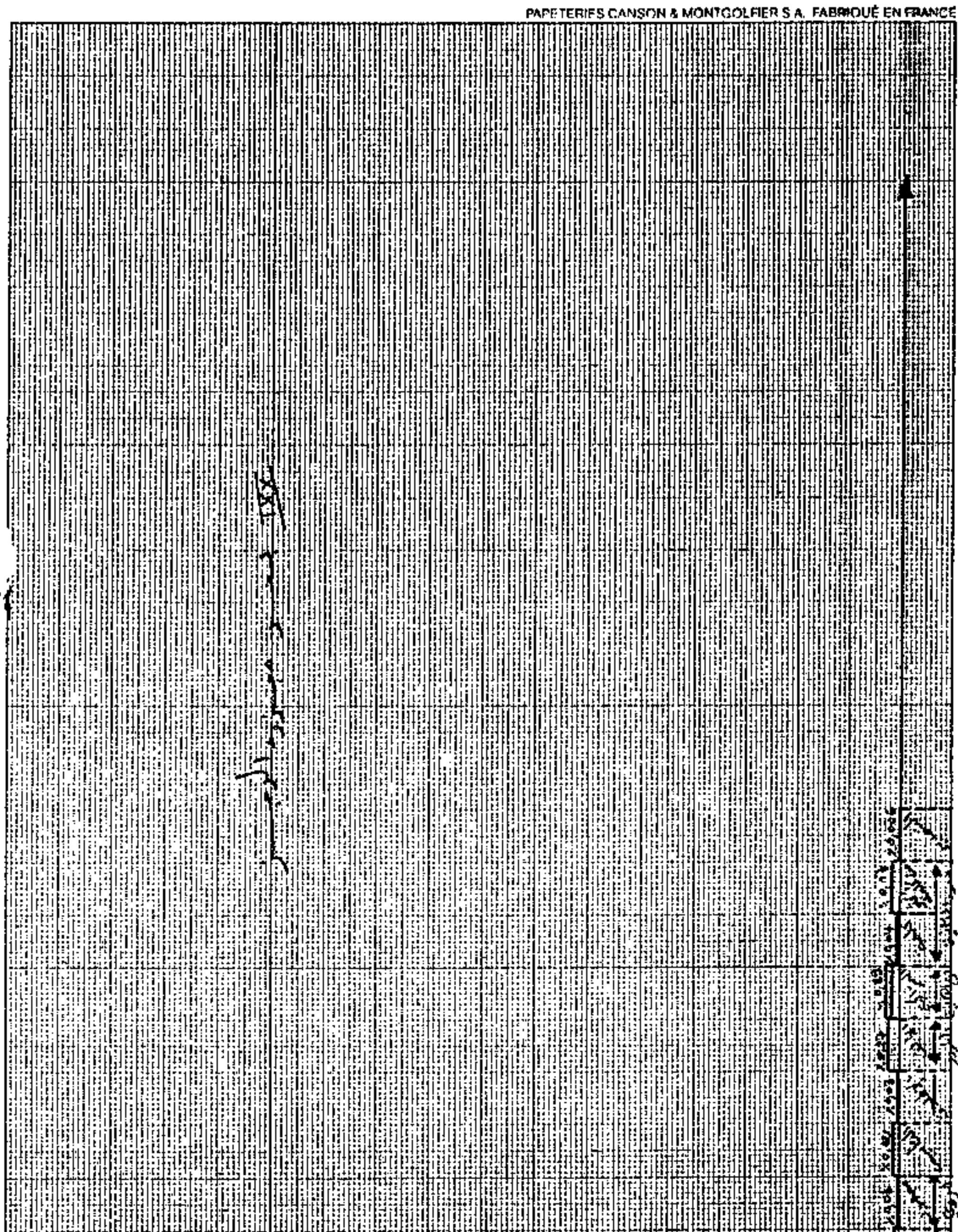


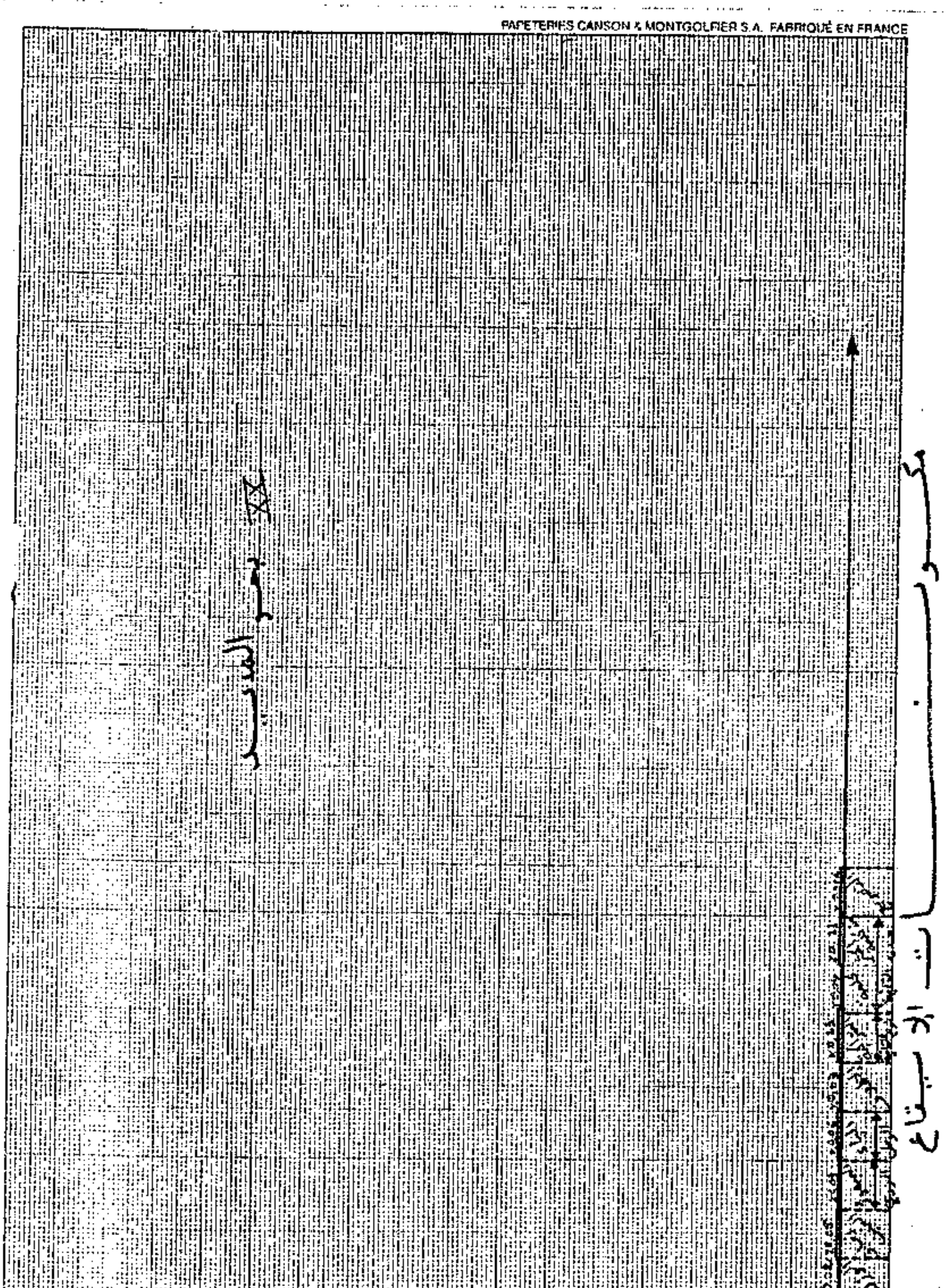

PAPETERIES CANSON & MONTGOLFIER S.A. FABRIQUÉ EN FRANCE




PAPETERIES CANSON & MONTGOLFIER S.A. FABRIQUÉ EN FRANCE
XIII


PAPETERIES CANSON & MONTGOLFIER S.A. FABRIQUÉ EN FRANCE




PAPETERIES CANSON & MONTGOLFIER S.A. FABRIQUÉ EN FRANCE

الفصل الرابع

تشكيل النسق الإيقاعي في ديوان البحتري

ثانيا. قراءة جداول الفصل الثاني.

أ ـ القسم الأول :

1 ـ جداول الأغراض و الأوزان .

1 ـ وظف البحتري ثلاثة عشر وزنا ، ولم ينظم على أوزان المضارع والمقتضب والمتدارك ، والبحتري في هذا واحد من الشعراء الذين استغلوا جميع إمكانات الشعر الإيقاعية ، ونأوا بأنفسهم عن الأوزان الشاذة كالمضارع والمقتضب والمجتث وحتى المتدارك ، فحازم القرطاجني يرى أن "المقتضب والمجتث ليس لهما تلك الشهرة (شهرة الأوزان الأخرى) في كلامهم"(1). وقال عن المتدارك ـ ويسميه الخبب ـ"والذي يُشكُّ في وضع العرب له الخبب"(2) ثم قال عن المضارع :"فأما الوزن الذي سموه المضارع ، فما أرى شيئا من الاختلاق على العرب أحق بالتكذيب والرد منه ؛لأن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن منتسبا بعضا .... فإنه أسخف وزن سمع ؛ فلا سبيل إلى قبوله ، ولا العمل عليه أصلا"(3).

2 ـ غير أن البحتري لم يوظف جميع هذه الأوزان بشكل متساو ، ولا كان إبداعه في جميعها متطابقة الجودة. ذلك أن خمسة أوزان فقط هي التي هيمنت على جميع الديوان بثمانية وتسعين وأربعمائة وثلاثة عشر ألف بيت (13 498) بنسبة تبلغ 13 , 85% ،وهذه الأوزان هي الطويل بتسعة وثلاثين وأربعمائة وأربعة آلاف بيت

---

(1) و (2) و (3) منهاج البلغاء 243 .

(4 439) . والكامل بثمانية وثلاثين وثلاثمائة وثلاثة آلاف بيت (338 3) والخفيف بسبعة وخمسين وستمائة وألفي بيت (657 2)، والبسيط بثمانية وثمانين وسبعمائة وألف بيت (788 1) ؛ ثم الوافر بستة وسبعين ومائتين وألف بيت (276 1) .

وفوق كل هذا ، نجد وزنين فقط من هذه الخمسة احتلت نصف ديوان البحتري البالغ خمسة وخمسين وثمانمائة وخمسة عشر ألف بيت (855 15). وهي الطويل والكامل بسبعة وسبعين وسبعمائة وسبعة آلاف بيت (777 7) ، وبنسبة تصل إلى 49,05% من مجموع شعر البحتري .

3 ـ وسيرا على هذا النهج نلاحظ أن البحتري اختار الأوزان متعددة المقاطع ، والتي تعطي نَفَسا شعريا أطول من الأوزان القصار أو المجزوءة .

فهناك أربعة أوزان هي الكامل والطويل والبسيط والوافر تضم من ثلاثين مقطعا (الكامل) إلى ستة وعشرين مقطعا (الوافر) . احتلت من الديوان نسبة 68,37% بواحد وأربعين وثمانمائة وعشرة آلاف بيت (841 10) ؛ بينما تسعة أوزان هي الرجز المنسرح الخفيف ، المتقارب المديد ، الرمل ، السريع ، الهزج ثم المجتث ، تتراوح عدد المقاطع فيها ، بين أربعة وعشرين مقطعا وستة عشر مقطعا ، لم تشغل إلا نسبة 29,66% وبثلاثة وسبعمائة وأربعة آلاف بيت (703 4).

وتنبني على هذه الملاحظة ؛ ملاحظة أخرى ، هي أن البحتري مال في اختيار أوزانه إلى الأنماط الإيقاعية التي

تطغى فيها المقاطع الطويلة على المقاطع القصيرة إذ بلغت نسبة الأوزان الموظفة في ديوان البحتري والتي تحتل فيها المقاطع الطويلة نسبة كبيرة 68,94% بـ ثلاثين وتسعمائة وعشرة آلاف بيت (930 10) . وليس هذا غريبا ، مادامت جميع أوزان الشعر العربي تتميز بوفرة المقاطع ، الطويلة على حساب القصيرة غير أن بحري الكامل و الوافر ، يشكلان استثناء من هذه القاعدة ، لأن مقاطعهما القصيرة هي التي تطغى على الطويلة ، حيث وصل توظيف البحتري لهذين الوزنين إلى أربعة عشر وستمائة وأربعة آلاف بيت (614 4)بنسبة . %29,10

وليس معنى هذا أن إيقاع شعر البحتري يميل للبطء،لأن هذه المقاطع الطويلة إن كانت مسؤولة عن بطء الإيقاع فإنها ستتكسر عن طريق الزحافات ؛ وهذا شيء سنراه من خلال قراءة الجداول الخاصة بذلك ، ويتكسر هذا البطء كذلك من خلال الوقوف عند خاصيات الأوزان الموظفة وطبيعتها البنائية ، ذلك أن بعض الأوزان ، تتشكل بطبيعتها إيقاعا سريعا ، وإن كانت المقاطع الطويلة فيها متوافرة .

واعتبارا لذلك نلاحظ أن إيقاع البحتري بصفة عامة لايميل إلى البطء كما قد يتوهم البعض ، ولكنه إيقاع متوسط في أغلبه ، وينزع دائما لأن يكون سريعا فالأوزان التي تشكل إيقاعا سريعا ، هي الأوزان التي تنشأ أساسا عن تواتر التفعيلة المفردة، وهي ما نصطلح عليه بالأوزان الصافية ، وهذه تضم الكامل

والوافر والمتقارب والسريع والرجز والهزج والرمل ، وتبلغ عدد أبيات هذه الأوزان في ديوان البحتري اثنين وستين ومائتين وستة آلاف بيت (6262) بنسبة 39,50%.

بينما الأوزان التي تشكل إيقاعا متوسطا ، هي تلك التي تنشأ عن ازدواج التفعيلة الخماسية والسباعية ويمثل ذلك أوزان الطويل والبسيط والمديد والتي يبلغ عدد أبياتها في الديوان أربعة وثمانين ومائتين وستة آلاف بيت (284 6) بنسبة 39,63% أما الإيقاع البطيء فهو ينشأ عن التركيب الثلاثي للتفعيلات السباعية، كما هو في أوزان الخفيف والمنسرح ثم المجتث، وقد بلغت أبيات هذه الأوزان تسعة وثلاثمائة وثلاثة آلاف بيت (3309) بنسبة تصل إلى 20,87%.

ومعنى هذا أن إيقاع شعر البحتري إيقاع مرن لم يفرض على الموضوع فرضا ، بقدر ما يستجيب لنوازع نفسية الشاعر ، ويراعي كذلك طبيعة الغرض الشعري، الشيء الذي يجعل هذا الإيقاع متحركا ، يسرع حالة تستدعي السرعة ذلك ، ويبطؤ عندما يكون الموقف شابثا ، وهو في غالب الأحيان متوسط يوفّق بين الحالتين .

4 ـ أما علاقة البحر بالغرض التي أقامت دنيا النقد ولم تُقعدها ، فنعتقد من جهتها أن الخوض في مناقشة كهذه ، يمكن أن يعصف بجهودنا في هذا البحث ويرميها في أحضان التطرف . ولسنا على كل حال مؤهلين للحسم في هذه القضية لأننا نتعامل فقط مع شاعر واحد ، وليس مع شعر عصر بكامله ودون

تحقيق ذلك خَرْطُ القَتَادِ .

وتعاملنا الجزئي هذا لايجعل نتائج بحثنا - مهما أصابت - قطعية وحاسمة ، ولن تكون ضربةَ لازب في هذه القضية ، يكفي أن نُذكّر ببحث جامعي أنجزه الباحث مصطفى لمومني حول علاقة الوزن بالغرض في الشعر الجاهلي الذي تعامل فيه مع ثلاثة وثلاثين شاعرا ، ولكن نتائجه مع ذلك كانت غامضة لدينا، ومحتشمة في كثير من الأحيان .

وسنتعامل من جهتنا مع الأوزان الخمسة الأولى التي شكلت نسبة هامة في ديوان البحتري ، والتي تتمثل في الطويل والكامل والخفيف والبسيط ثم الوافر، لنرى مدى علاقتها بالأغراض الشعرية التسعة المستخلصة من ديوان الشاعر ، وهل بالفعل كانت الأوزان تقيم علاقة آلية مع بعض الأغراض ، أم أن ذلك يأتي لغايات موسيقية محضة ؟ .

إن الجدول التالي ، يمكنه أن يخدم بعضا من جوانب جوابنا عن هذا السؤال :

الغرض	الرتبة الأولى	الرتبة الثانية	الرتبة الثالثة	الرتبة الرابعة	الرتبة الخامسة	الرتبة السادسة	الرتبة السابعة
المدح	طويل	كامل	خفيف	بسيط	وافر	—	—
الهجاء	—	طويل	وافر	بسيط	خفيف	كامل	—
الرثاء	طويل	كامل	وافر	بسيط	خفيف	—	—
الغزل	طويل	كامل	بسيط	خفيف	—	وافر	—
العتاب	وافر	طويل	كامل	بسيط	خفيف	—	—
غرض آخر	كامل	طويل	—	—	—	خفيف	وافر
الفخر	خفيف	طويل	كامل	—	—	وافر	—
الوصف	خفيف	طويل	بسيط	وافر	—	—	—
الزهد	—	—	—	—	—	—	—

وهذا الجدول لن يتضح إلا إذا ذيلناه بجدول آخر نبرز فيه مدى حصة كل غرض من هذه الأوزان الخمسة :

الوزن	الطويل			الكامل			الخفيف			البسيط			الوافر		
الغرض	عدد أبيات الغرض	عدد أبيات الوزن	النسبة العامة	عدد أبيات الغرض	عدد أبيات الوزن	النسبة العامة	عدد أبيات الغرض	عدد أبيات الوزن	النسبة العامة	عدد أبيات الغرض	عدد أبيات الوزن	النسبة العامة	عدد أبيات الغرض	عدد أبيات الوزن	النسبة العامة
المدح	3582	4439	%80,69	2877	3338	%86,19	2248	2657	%84,61	1425	1788	%79,70	841	1276	%65,91
الهجاء	197	4439	%4,44	128	3338	%3,83	123	2657	%4,63	166	1788	%9,28	167	1276	%13,09
الرثاء	283	4439	%6,37	100	3338	%2,99	21	2657	%0,79	63	1788	%3,52	95	1276	%7,44
الغزل	155	4439	%3,49	80	3338	%2,40	58	2657	%2,18	64	1788	%3,58	42	1276	%3,29
العتاب	98	4439	%2,21	59	3338	%1,77	50	2657	%1,88	56	1788	%3,13	113	1276	%8,86
غرض آخر	32	4439	%0,72	55	3338	%1,65	13	2657	%0,49	3	1788	%0,17	9	1276	%0,70
الفخر	45	4439	%1,01	39	3338	%1,17	64	2657	%2,41	-	-	-	3	1276	%0,23
الوصف	47	4439	%1,06	-	3338	-	80	2657	%3,01	11	1788	%0,61	6	1276	%0,47
الزهد	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
المجموع	4439	4439	99,99	3338	3338	%100	2657	2657	%100	1788	1788	99,99	1276	1276	%99,99

فنلاحظه من خلال الجدولين ، أن الأوزان الخمسة كانت صالحة لأغلب الأغراض ، باستثناء البسيط الذي لم يأت في غرض الفخر ، وغرض آخر، وكذلك الكامل في غرض الوصف ، بينما غابت جميع هذه الأوزان في الزهد الذي انفرد به بحر المنسرح بقصيدة واحدة عدتها عشرون بيتا (20).

وإذا وقفنا عند كل وزن على حدة نجد أن :

4 _ 1: بحر الطويل ، احتل المرتبة الأولى في أغراض المدح والرثاء والغزل.

وجاء ثانيا في أغراض الهجاء والعتاب وغرض آخر، ثم الفخر فالوصف .

وهذا يعني أن بحر الطويل كانت له الحظوة على جميع هذه الأوزان ، وصلح استعماله في جميع الأغراض باستثناء الزهد كما رأينا .

فالبحتري بهذا لا يتقدم أذواقه مستمعيه ، لأنه وظفه في شعره وزنا شعريا ألفته الأذن العربية، غير أنه طعّم موسيقا هذا البحر بجميع الإمكانات الإيقاعية الأخرى التي تدخل تحت جنس التّكرار .

4 _ 2 : بينما تأخر بحر الكامل بعض الشيء عن الطويل ، فجاء في المرتبة الأولى في غرض واحد هو غرض آخر _ وهذا الغرض لم نستطع تصنيفه ضمن الأغراض الأخرى ، لأن البحتري يتحدث فيه عن شؤون الحياة العامة ، كالوداع ، والصداقة والشيب _ وجاء (الكامل) في المرتبة الثانية في أغراض المدح والرثاء والغزل.

وثالثا في الفخر .

وتأخر في الهجاء إلى المرتبة السادسة .

ورغم تواضع الكامل أمام الطويل ، إلا أن مكوناته الإيقاعية ، ونوعية المقاطع التي تتوفر فيه تجعله بحرا يتميز بنَفَس طويل ، وبنوع من السرعة باعتباره من الأوزان الصافية ذات التفعيلة الواحدة، وهي خصائص تجعل منه وزنا مؤهلا لمنافسة بحر الطويل ، وطيّعا لجميع الأغراض الشعرية .

وهناك من الدارسين من يرى أن وضعية الكامل عند البحتري وضعية شاذة ، مادام هذا البحر كان في عصر البحتري يمثل النموذج الإيقاعي الأمثل ، وكان على ذلك يحتل المرتبة الأولى ، وخير دليل على ذلك وضعية الكامل عند "أستاذ" البحتري ، أبي تمام ، الذي احتل عنده هذا الوزن نسبة 30,80% بينما لم يأخذ الطويل من شعر أبي تمام إلا نسبة 19,40%[1] ولكي يؤكد جمال الدين بن الشيخ صحة فرضيته ، قام بإحصاء لشعر بعض شعراء القرن الثالث هم الحسين ابن الضحاك ، ودعبل ، وديك الجن ، وأبي تمام ، وعلي بن الجهم فوجد أن نسبة استعمال الأوزان الخمسة التي ندرسها نحن في شعر البحتري تتوزع كالآتي:

"الكامل 20,60% ، الطويل 18,81% ، البسيط 15,27% ، الخفيف 12,16% ، ثم يليه الوافر 9,63%" [2]

ويرى الباحث من هذا الجدول أن :"لم يعد الطويل يمارس سيادة مطلقة ، هذه واقعة مؤكدة ، رغم الصف الأول الذي

---

(1) جمال الدين بن الشيخ ، POÉTIQUE Arabe ; P 217

(2) نفسه 219 .

يعيد احتلاله لدى البحتري ، ولربما أشار هذا لمرحلة جديدة، ويمكن للمسألة أن تتأكد في تحليل لنتاج النصف الثاني من القرن الثالث ، وبانتظار ذلك علينا أن نسجل وضعية هذا البحر الذي هبط تدريجيا كما يدل على ذلك منحنى الاستعمال ، لقد انتقل من 36% في المرحلة القديمة إلى 48% ثم إلى 19% و 18,81% أخيرا في القرن الثالث ، ونسبية استمراره النهائي لاتمنعه من أن يكون مُتجاوَزا إلى حد ما ، من طرف الكامل وعلى العكس من ذلك ، استعاد هذا الأخير المنحنى الصاعد بعد توقف في القرن الثاني".(1)

على أن هبوط نسبية الطويل ـ إن كان هناك بالفعل هبوط ـ لاتُفسَّر بمنافسة الكامل له فحسب ، خاصة في العصر العباسي ، فهناك أوزان أخرى لم تكن موظفة لدى الشعراء القدامى من جاهليين وإسلاميين ، وأعني بها الأوزان المجزوءة ، سواء انبثقت عن أوزان طويلة، أو كانت هي في الأصل كذلك ، وهذه الأوزان كانت تستجيب لحاجات الشعراء العباسيين أكثر مما يسمح به الطويل، وحتى الكامل نفسه .

ومع ذلك لم يكن الطويل آخذا في الانقراض كما ذهب إلى ذلك جمال الدين بن الشيخ بقدر ما ظلت نسبة شيوعه ثابتة ، بينما كانت أوزان أخرى تشق طريقها نحو فضاء الشعر العربي ، كالخفيف والوافر ، أما الكامل فكان شريكا للطويل منذ الشعر الجاهلي .

---

(1) نفسه 219 ـ 220 .والترجمة من د.محمد بنيس "الشعر العربي الحديث "160/1 .

4 _ 3 : كانت الأوزان الثلاثة الأخرى، تحتل رتبا متواضعة بالمقارنة مع الطويل والكامل، وأهمها بحر الخفيف الذي جاء في صدارة غرضي الفخر والوصف وكان الثالث في غرض المدح ، بينما البسيط لم يظهر إلا ابتداء من الرتبة الثالثة _ مع الوافر _ في غرضي الغزل والوصف ، وجاء رابعا في أغراض المدح والهجاء والرثاء والعتاب .

وكان الوافر ، آخر هذه الأوزان ، حيث كان الثالث في الهجاء والرثاء، والرابع في الوصف ،والخامس في المدح ، والسادس في الغزل والفخر، ثم السابع في غرض آخر.

ولكن هذه الأوزان مع ذلك ، كانت حتى عصر البحتري تشكل مع الطويل والكامل الأوزان التقليدية المتواترة في الشعر بشكل ملحوظ ،لأن خصائصها الإيقاعية تجعلها مؤهلة لقبول الأغراض الرزينة من مدح وهجاء ورثاء، وقد وقف حازم القرطاجني عند هذه الخصائص ، فوجد أن تعامل الشعراء مع الأوزان ، لم يكن تعاملا موحدا وإنما كان الميل لأوزان على حساب أخرى :" فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط، ويتلوهما الوافر والكامل ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره، ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف ".(1)

ولعل ترتيب الأوزان عند البحتري كان مطابقا لترتيب حازم ، سوى أن الخفيف أخذ مكانة الوافر: فجاءت نسبة الخفيف بـ:16,76% ، بينما لم يتواتر الوافر إلا بنسبة 8,04% فكان بذلك أضعف هذه الأوزان الخمسة .

---

(1) منهاج البلغاء 268 .

5 - يمكن من خلال الجدول الثاني أن نستشف علاقة الوزن بالغرض ، بشكل واضح ، وقبل ذلك نشير إلى أن البحتري شاعر مدّاح بامتياز ، إذ بلغ عدد المنظومات المدحية في ديوانه ستة عشر وخمسمائة (516) بين قصيدة ومقطوعة من مجموع ثلاث وثلاثين وتسعمائة (933) منظومة في الديوان كله وبذلك يشكل غرض المدح نسبة 55,30% أي أكثر من نصف الديوان .

ولكن هذه النسبة سترتفع كثيرا ، إذا نظرنا إلى مستوى النفَس الشعري ، في قصائد المدح ، فسنجد أن عدد أبيات المدح وصل لدى البحتري اثنين وستين وأربعمائة واثني عشر ألف بيت (12 462). من أصل خمسة وخمسين وثمانمائة وخمسة عشر ألف بيت (15 855) هي مجموع أبيات الديوان ، وبذلك يحتل المدح نسبة 78,60% من مجموع الأغراض الشعرية في هذا الديوان .

وهي نسبة مرتفعة جدا ، إذا قارناها بنسبة الغرض الذي يأتي بعد المدح مباشرة ، وهو الهجاء ، الذي لم يحتل إلا نسبة 8,14% بتسعين ومائتين وألف بيت (1290) . بينما تجاوز غرضا الرثاء والغزل بالكاد الخمسمائة بيت (500) ، فكانت نسبة الأول من الديوان 3,64% ، ونسبة الثاني 3,39% .

غير أن أمرين ، لفتا انتباهنا في هذا الجدول :
أولهما : أن شيوع غرض المدح في ديوان البحتري أَضْعَفَ من قيمة الأغراض الأخرى ، وجعلها باهتة أمامه ، ولربما كانت خادمة ومكملة لهذا الغرض ، خاصة الهجاء

والعتاب والرثاء، لعلاقتهما المباشرة بالمدح.
وضعف هذه الأغراض يجعل مهمتنا صعبة في تلمس العلاقة بين البحر والغرض، أو بين الغرض والبحر، لأنها لم تأخذ مكانها الطبيعي كما هو في واقع الشعر العربي.

وثاني الأمرين: أن العلاقة بين البحر والغرض يجب إعادة صياغتها من جديد، وتنقيتها من الجوانب الذاتية، والأحكام الانطباعية المتسرعة، وعمل د. عبد الله الطيب خير ما نستدل به في هذا المضمار.

وتتم إعادة النظر هذه انطلاقا من الإقرار بأن الوزن ما هو إلا جزء من ظاهرة أشمل ألا وهي البنية الإيقاعية وأن أي ربط إنما يجب القيام به بين الغرض كلغة خاصة، له طقوسه وأقانيمه، وبين البنية الإيقاعية كحالة منجزة، يدخل فيها الوزن وطبيعة القافية وكل المكونات التي ترشح الإيقاع للعب دور متحرك في كل غرض على حدة.

والذي ألح علينا في نهج هذه الطريقة، ما رأيناه في الجدول من نسب مرتفعة للمدح في جميع الأوزان بغض النظر عن فخامتها أو بساطتها وجعودتها، حسب تعبيرات حازم الذي ندين له بالكثير في هذه الرؤية.(1)

فقد أخذ المدح من الطويل 80,69%، إذ كان عدد أبيات المدح في الطويل اثنين وثمانين وخمسمائة وثلاثة آلاف بيت (3582) بينما بلغ مجموع أبيات الطويل في الديوان تسعة وثلاثين وأربعمائة وأربعة آلاف بيت (4439).

---

(1) أشار حازم لمثل هذه الآراء، وإن بشكل مختلف في باب (ما يعتمد في كل غرض من أغراض الشعر) 351 _ 353.

وأخذ من الكامل نسبة 86,61% ومن الخفيف 84,61% ومن البسيط 79,70% ثم أخذ من الوافر 65,91% ، كآخر نسبة تسجل في علاقة الأوزان الطوال بالمديح .

ولكنه كان في بعض الأوزان المجزوءة يحتل نسبا أهم مما ذكرنا ، فبحر الهزج مثلا بلغ مجموع أبياته في الديوان تسعة وثلاثين بيتا (39) ، وهي كلها في المدح ، وعلى هذا تكون نسبة المدح من الهزج 100% .

وفي مجزوء البسيط بلغت هذه النسبة 90% ، بثمانية عشر بيتا (18) من أصل عشرين (20) ثم يأتي مجزوء الكامل بنسبة 88,65% ، فالرمل ب : 87,5% .

ومن شأن هذه المعطيات أن تقودنا لنتيجة واحدة ، وهي أن المدح كما صلح للأوزان الطوال ، يصلح كذلك للأوزان القصيرة والمجزوءة ، ويحتل نفس الأهمية في كلتا البنيتين الإيقاعيتين .

وعلينا هنا أن نراعي الخطوات التي ذكرناها قبل قليل لنجيب عما إذا كان المدح بالفعل يصلح لجميع الأوزان المجزوءة والطويلة ، فنقف أولا عند لغة هذا المدح في كل وزن على حدة ، وهل ظلت محتفظة بخصوصياتها أم تنوعت وتلونت بخصائص الوزن نفسه ، ثم بعد ذلك نتعرف على طبيعة النظام الإيقاعي في حالته المنجزة ، وليس كشكل إيقاعي جاهز يحصر في الوزن فقط ، وهذه مهمة صعبة التحقق في ديوان كديوان البحتري ، يمثل عصرا شعريا معينا ، مع إدراكنا أن الأحكام التي يمكن إصدارها هنا ، لن تكون ضربة لازب ، وإنما غايتها أن تصل إلى أدنى حد من حدود النسبية .

ولتحقيق ذلك نقارن بين قصيدتين مدحيتين، إحداهما في بحر الهزج، والأخرى من بحر الطويل، مع الإشارة أنهما في مدح شخص واحد، هو الفتح بن خاقان ونظمتا كذلك في فترتين متقاربتين (بين 233هـ و 234 هـ).

وسنحاول في هذه المقارنة الوقوف على لغة الشاعر في القصيدتين، ومعرفة ضوابط البنية الإيقاعية، وتحولاتها من قصيدة لأخرى.

وسنورد القصيدتين كاملتين، لنريح القارئ عناء الرجوع إليهما في الديوان، وحتى لا تشده عنا قصائد أخرى حين تقليب صفحات هذا الديوان.

1 - يقول البحتري في القصيدة الهزجية (1):

1 - فُؤَادِي مِنْكَ مَلْآنُ * وَسِرِّي فِيكَ إِعْلَانُ
2 - وَأَنْتَ الْحُسْنُ لَوْكَانَ وَرَاءَ الْحُسْنِ إِحْسَانُ
3 - غَزَالٌ فِيهِ إِعْرَاضٌ * وَإِبْعَادٌ وَهِجْرَانُ
4 - وَدُونَ النُّجْحِ مِنْ مَوْعُودِهِ مَطْلٌ وَلِيَّانُ
5 - سَقَانِي كَأْسَهُ شَزْرًا * وَوَلَّى وَهْوَ غَضْبَانُ
6 - وَفِي الْقَهْوَةِ أَشْكَالٌ * مِنَ السَّاقِي وَأَلْوَانُ
7 - حَبَابٌ مِثْلُ مَا يَضْحَكُ عَنْهُ وَهْوَ جَذْلَانُ
8 - وَسُكْرٌ مِثْلُ مَا أَسْكَرَ طَرْفٌ مِنْهُ وَسْنَانُ
9 - وَطَعْمُ الرِّيقِ إِذْ جَادَ بِهِ وَالصَّبُّ هَيْمَانُ
10 - لَنَا مِنْ كَفِّهِ رَاحٌ * وَمِنْ رَيَّاهُ رَيْحَانُ
11 - كَفَى الْفَتْحَ بْنَ خَاقَانَا الَّذِي شَيَّدَ خَاقَانُ
12 - عُلًا يُشْبِهُهَا قُدْسٌ * إِذَا أَرْسَى وَثَهْلَانُ

---

(1) الديوان ق 840 . 2243/4 .

13 ـ فَلِلْحَاسِدِ إِغْضَاءٌ * إِذَا عُدَّتْ وَإِذْعَانُ
14 ـ أَبَى لِي ٱلْفَتْحُ أَنْ أَحْفِلَ بِٱلْأَعْدَاءِ مَنْ كَانُوا
15 ـ فَمَا أَرْهَبُ إِنْ عَزُّوا * وَلَا أَبْهَجُ إِنْ هَانُوا
16 ـ وَأَعْدَانِي عَلَى ٱلْأَيَّا مِ مَاضِي ٱلْعَزْمِ يَقْظَانُ
17 ـ لَهُ فِي وَفْرِهِ هَدْمٌ * وَفِي عَلْيَاهُ بُنْيَانُ
18 ـ صَحَا وَاهْتَزَّ لِلْمَعْرُو فِ حَتَّى قِيلَ: نَشْوَانُ
19 ـ لَكَ النَّعْمَاءُ وَالطَّوْلُ * وَإِفْضَالٌ وَإِحْسَانُ
20 ـ وَأَخْلَاقُكَ أَنْصَارٌ * عَلَى الدَّهْرِ وَأَعْوَانُ
21 ـ وَأَمْوَالُكَ لِلْحَمْدِ الَّذِي يُؤْثَرُ أَثْمَانُ

III . ويقول في القصيدة التي من الطويل (1):

1 ـ هَبِ الدَّارَ رَدَّتْ رَجْعَ مَا أَنْتَ قَائِلُهْ * وَأَبْدَى ٱلْجَوَابَ الرَّبْعُ عَمَّا تُسَائِلُهْ
2 ـ أَفِي ذَاكَ بُرْءٌ مِنْ جَوًى أَلْهَبَ ٱلْحَشَا * تَوَقُّدُهُ، وَاسْتَغْزَرَ الدَّمْعَ جَائِلُهْ
3 ـ هُوَ الدَّمْعُ مَوْقُوفًا عَلَى كُلِّ دِمْنَةٍ * تُعَرِّجُ فِيهَا أَوْ خَلِيطٍ تُزَايِلُهْ
4 ـ تَرَادَفَهُمْ خَفْضُ الزَّمَانِ وَلِينُهُ * وَبَادَهَمُ ظِلُّ الرَّبِيعِ وَوَابِلُهْ
5 ـ وَإِنْ لَمْ يَكُنْ فِي عَاجِلِ الدَّهْرِ مِنْهُمُ * نَوَالٌ وَغَيْبٌ مِنْ زَمَانِكَ آجِلُهْ
6 ـ مَضَى ٱلْعَامُ بِٱلْهَجْرِ مِنْهُمْ وَبِالنَّوَى * فَهَلْ مُقْبِلٌ بِٱلْقُرْبِ وَٱلْوَصْلِ قَابِلُهْ
7 ـ أُرَجِّمُ فِي لَيْلَى الظُّنُونَ وَأَرْتَجِي * أَوَاخِرَ حُبٍّ أَخْلَفَتْنِي أَوَائِلُهْ
8 ـ وَلَيْلَةَ هَوَّمْنَا عَلَى ٱلْعِيسِ أَرْسَلَتْ * بِطَيْفِ خَيَالٍ يُشْبِهُ ٱلْحَقَّ بَاطِلُهْ
9 ـ فَلَوْلَا بَيَاضُ الصُّبْحِ طَالَ تَشَبُّثِي * بِعِطْفَيْ غَزَالٍ بِتُّ وَهْنًا أُغَازِلُهْ
10 ـ وَكَمْ مِنْ يَدٍ لِلَّيْلِ عِنْدِي حَمِيدَةٍ * وَلِلصُّبْحِ مِنْ خَطْبٍ تُذَمُّ غَوَائِلُهْ
11 ـ وَقَدْ قُلْتُ لِلْمُعْلِي إِلَى ٱلْمَجْدِ طَرْفَهُ: * دَعِ ٱلْمَجْدَ فَٱلْفَتْحُ بْنُ خَاقَانَ شَاغِلُهْ
12 ـ سِنَانُ أَمِيرِ ٱلْمُؤْمِنِينَ وَسَيْفُهُ * وَسَيْبُ أَمِيرِ ٱلْمُؤْمِنِينَ وَنَائِلُهْ
13 ـ تُشَبُّ بِهِ لِلنَّاكِثِينَ حُرُوبُهُ * وَتَدْنُو بِهِ لِلْخَابِطِينَ نَوَافِلُهْ

(1) ق 632. 1606/3 .

14ـ أَظَلَّ بِنُعْمَاهُ فَمَنْ ذَا يُطَاوِلُهْ ؟ * وَعَمَّ بِجَدْوَاهُ فَمَنْ ذَا يُسَاجِلُهْ؟

15ـ ضَمِنْتُ عَنِ السَّاعِينَ أَنْ يَلْحَقُوا بِهِ * إِذَا ذُكِرَتْ آلاَؤُهُ وَفَوَاضِلُهْ

16ـ أَيَبْلُغُهُ بِالْبَذْلِ قَوْمٌ وَقَدْ سَعَوْا * فَمَا بَلَغُوا شُكْرَ الَّذِي هُوَ بَاذِلُهْ

17ـ رَمَى كَلَبَ الأَعْدَاءِ عَنْ حَدِّ نَجْدَةٍ * بِمَا قَطَعَتْ تَحْتَ الْعَجَاجِ مَنَاصِلُهْ

18ـ وَمَا السَّيْفُ إِلاَّ بَزُّ غَادٍ لِزِينَةٍ * إِذَا لَمْ يَكُنْ أَمْضَى مِنَ السَّيْفِ حَامِلُهْ

19ـ بَدَانِي بِمَعْرُوفٍ هُوَ الْغَيْثُ فِي الثَّرَى * تَوَالَى نَدَاهُ وَاسْتَنَارَتْ خَمَائِلُهْ

20ـ أَمِنْتُ بِهِ الدَّهْرَ الَّذِي كُنْتُ أَتَّقِي * وَنِلْتُ بِهِ الْقَدْرَ الَّذِي كُنْتُ آمُلُهْ

21ـ وَلَمَّا حَضَرْنَا سُدَّةَ الإِذْنِ أُخِّرَتْ * رِجَالٌ عَنِ الْبَابِ الَّذِي أَنَا دَاخِلُهْ

22ـ فَأَفْضَيْتُ مِنْ قُرْبٍ إِلَى ذِي مَهَابَةٍ * أُقَابِلُ بَدْرَ الأُفْقِ حِينَ أُقَابِلُهْ

23ـ إِلَى مُسْرِفٍ فِي الْجُودِ لَوْ أَنَّ حَاتِمًا * لَدَيْهِ لأَمْسَى حَاتِمٌ وَهْوَ عَاذِلُهْ

24ـ بَدَا لِيَ مَحْمُودَ السَّجِيَّةِ شُمِّرَتْ * سَرَابِيلُهُ عَنْهُ وَطَالَتْ حَمَائِلُهْ

25ـ كَمَا انْتَصَبَ الرُّمْحُ الرُّدَيْنِيُّ ثُقِّفَتْ * أَنَابِيبُهُ لِلطَّعْنِ وَاهْتَزَّ عَامِلُهْ

26ـ وَكَالْبَدْرِ وَافَتْهُ لِتَمٍّ سُعُودُهُ * وَتَمَّ سَنَاهُ وَاسْتَقَلَّتْ مَنَازِلُهْ

27ـ فَسَلَّمْتُ وَاعْتَاقَتْ جَنَانِيَ هَيْبَةٌ * تُنَازِعُنِي الْقَوْلَ الَّذِي أَنَا قَائِلُهْ

28ـ فَلَمَّا تَأَمَّلْتُ الطَّلاَقَةَ وَانْثَنَى * إِلَيَّ بِبِشْرٍ آنَسَتْنِي مَخَايِلُهْ

29ـ دَنَوْتُ فَقَبَّلْتُ النَّدَى فِي يَدِ امْرِئٍ * جَمِيلٍ مُحَيَّاهُ سِبَاطٍ أَنَامِلُهْ

30ـ صَفَتْ مِثْلَمَا تَصْفُو الْمُدَامُ خِلاَلُهُ * وَرَقَّتْ، كَمَا رَقَّ النَّسِيمُ، شَمَائِلُهْ

5 ـ 1: والمفارقة الأولى بين القصيدتين تتمثل في طول نفس قصيدة الطويل بالمقارنة مع القصيدة الهزجية في الديوان، في حين تبلغ أطول قصيدة مدحية في الطويل سبعة وسبعين بيتا (77).(1)

وربما يرجع هذا إلى قلة مقاطع بحر الهزج التي تبلغ

---

(1) ق 129. 331/1. مع الإشارة أن أطول قصيدة في الديوان، كانت من بحر الخفيف وفي غرض المدح، بلغت تسعة وثمانين (89) بيتا. ق: 324. 805/2.

ستة عشر مقطعا ، مقابل ثمانية وعشرين مقطعا يشكلها بحر الطويل .

وستنعكس هذه المسافة الزمنية للوزن على اللغة الشعرية الموظفة في كلتا القصيدتين ، فنجد أن لغة القصيدة الهزجية هي لغة تكثيف واختزال ، حيث الأوصاف تتوالى بشكل متسارع ، لا تعطي للشاعر فرصة الوقوف عند واحد منها فكان أقصى ما يتضمنه البيت هو ست كلمات ، تخنق طاقة التداعي لدى الشاعر ، وتحرمه من توظيف خياله في بناء شخصية سامية للممدوح .

بينما كانت لغة قصيدة الطويل ، لغة تمطيط ، وتفصيل تسمح للبحتري بتتبع أدق صفات الممدوح ، ما دام البيت من الطويل يحتمل اثنتي عشرة كلمة .

وهذا يجعل بيت الهزج عبارة عن شطر واحد من بيت الطويل ، فيكون مجال الإبداع لدى الشاعر في الطويل أرحب وأزحم ، من وزن قصير كالهزج .

وعلى المستوى الإيقاعي نلاحظ شُحّ المكونات الإيقاعية في قصيدة الهزج وغزارتها في الطويل .

فلا نجد من المكونات إلا التكرار (الأبيات 2/8/11) والتجنيس (2/1) والتدوير (21/18/16/14/11/8/7/4).

بينما نجد في القصيدة الطويلية : التكرار (23/18/16/12/11/30) والتجنيس (12/9/6/5) . والتصريع (1/14). ثم التصدير (27/22) . وزيادة على ذلك ، كان البحتري ، يلجأ إلى إحداث نوع من التوازن الموسيقي أو الترصيع الداخلي ، ليطعم به جو القصيدة الإيقاعي ، وذلك كقوله :

13ـ تُشَبُّ بِهِ لِلنَّاكِثِينَ حُرُوبُهُ * وَتَدْنُو بِهِ لِلْصَّابِطِينَ نَوَافِلُهُ

14ـ أَظَلَّ بِنُعْمَاهُ فَمَنْ ذَا يُطَاوِلُهْ؟ * وَعَمَّ بِجَدْوَاهُ فَمَنْ ذَا يُسَاجِلُهْ

وهذا البيت بالإضافة إلى توفر التصريع فيه، يضم توازنا كامنا بين كلمات شطري البيت، مما يجعل كل كلمة في الشطر الأول تقابل نظيرتها في الشطر الثاني. ويمكن إعادة كتابة البيت على الشكل التالي الذي يوضح هذا التوازن:

أظلّ	بنعماه	فمن ذا	يطاوله؟
وعمّ	بجدواه	فمن ذا	يساجله؟
فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن

ونفس الأمر نجده في البيت العشرين:

أَمِنْتُ بِهِ الدَّهْرَ الَّذِي كُنْتُ أَتَّقِي * وَنِلْتُ بِهِ الْقَدْرَ الَّذِي كُنْتُ آمُلُهْ

وهذا التنوع في توظيف المكونات الإيقاعية جعل بحر الطويل يكون أكثر قابلية لاستيعاب موضوعات المدح، وإكسابها طابعا موسيقيا خاصا.

بل إنه تجاوز غرض المدح، لأغراض أخرى، فغدا تكون لها رصانة المدح وفخامة لغته، كالغزل والرثاء والهجاء.

5 ـ 2 ونستطيع بعد هذه المقارنة السريعة أن نقرر أن الغرض الشعري لا يقيم علاقة تبعية مع الوزن، كما توهم بعض النقاد، وليست للوزن خصائص ذاتية ثابتة تميزه عن غيره، لأن الوزن ما هو إلا تكرار لعدد معين من المقاطع الصوتية، أو الحركات والسواكن، لا تحمل أية دلالة، كما أن الغرض لا يمكنه بمفرده إيصال شحنته النفسية، ونبراته العاطفية للمتلقي دون استعانة بقالب فني معين، يحفظ للغرض خصوصيته، ويفتح مغاليقه للتدفق.

ولذلك فإن البحث عن خصائص معينة للأوزان وتصنيفها حسب هذه الخصائص ، ثم إلصاقها بأغراض لاتتجاوزها يعتبر، في نظرنا ، مغامرة لاتخلو من كبوات ، ومزاليق غير متوقعة النتائج .

فما مسوغ القول بأن الطويل والكامل والبسيط مثلا، أوزان فخمة لاتصلح إلا لمثلها من الأغراض كالمدح والرثاء والفخر؟ ثم ما موقفنا من الأشعار الغزلية الكثيرةالتي نظمت على بحر الطويل ، والعباس بن الأحنف خير ما ندحض به هذه الآراء[1] ؟ .

إن البحتري نظم أعلى نسبة من الغزليات على بحر الطويل ، الذي احتل عنده المرتبةالأولى في غرض الغزل بنسبة 28,81% متبوعا بالكامل ب14,87% ثم البسيط ب11,90% ، فالخفيف ب11,78% . ولم تستطع الأوزان القصيرة ، التي قيل بصلاحيتها للغزل ، أن تحظى في هذا الغرض إلا بنسب متواضعة ومتأخرة جدا عن هذه الأوزان الفخمة ، فأول وزن قصير نصادفه في الغزل لدى البحتري هو مجزوء الرمل الذي تواتر بنسبة 5,20% ثم يأتي بعده مباشرة مخلع البسيط ب2,60% .

ومن ثم وجب علينا أن نغير زاوية النظر هذه ، من البحث أو الربط الآلي بين الغرض والوزن ، لينصب اهتمامنا على العلاقة النفسية التي يربطها الشاعر مع الوزن ، ذلك لأن الشحنة النفسية لدى الشاعر ليست متجانسة في

---

(1) رغم أن ديوانه كان في الغزل ، فإن الطويل حظي لديه بمكانة متميزة إذ نظم فيه غزلياته بنسبة 24,3% ثم يأتي البسيط ب12,9% فالكامل ب12,7% ، وتأتي الأوزان القصيرة في مؤخرة تواتر الأوزان . انظر Poétique Arabe P 212

كل الأوقات ، فمرة هي ثائرة هائجة ، ومرة متناغمة متصالحة ، وثالثة حزينة منكسرة ، وقد تكون هذه الحالات مجتمعة في وقت واحد .

والوزن ليس بنية ثابتة ، بل هو متحرك باستمرار، إما في اتجاه السرعة أو البطء أو التوسط بين الحالتين، ولذلك يحاول الشاعر تصوير نفسيته ودواخله عن طريق التحكم في البنية الإيقاعية، وتطويعها لخدمة أغراضه العاطفية[1]. وهنا لابد من الإشارة إلى فاعلية الزحاف ، في خلق منطقة تواصل بين التشكيل الإيقاعي والنوازع الذاتية للشاعر ، ونعتقد أن نقطة البحث يجب أن تبدأ من هذه الفاعليات دون غيرها .

وسنرى أثناء قراءتنا لجداول الزحافات في ديوان البحتري إلى أي حد استطاع هذا الشاعر ، تبليغ رؤاه ، ومعاناته عن طريق التحكم في طبيعة الإيقاع ، والذي سيقودنا لذلك، هو دلالات القصيدة ، وليس شيء آخر .

2 ـ الزحافات وعلاقتها بدلالات القصائد :

إن اللجوء للزحافات يتم "كتقنية ينوع بها الشاعر الإيقاع حتى يتلاءم مع طبيعة حالته الشعورية".[2]

وقد سبق لنا أثناء حديثنا عن الوزن أن أكدنا ـ خلافا للبعض ـ فاعلية الزحاف في تغيير نمطية الإيقاع، وإخضاعه من ثم لنوازع الذات المبدعة ، ونلح ثانية على أن الدراسة النقدية ، يجب أن تستبدل البحث عن

---

(1) راجع بناء القصيدة في النقد العربي القديم .د. يوسف حسين بكار ، 166 ـ 167 .

(2) شعر الرثاء في السيرة النبوية .صالح أزوكاي(د.د.ع)230.

علاقة الوزن بالغرض بالبحث عن علاقة الزحاف بنفسية الشاعر ، وموضوعه الشعري .

وهذه قناعة تولدت لنا أثناء استخراجنا لزحافات شعر البحتري ، إذ كنا نرى الشاعر لا يأتي بالزحاف تخلصا من رتابة الوزن ، أولأن اختياره للكلمات يفرض عليه ذلك ولكنه كان في أغلب الأحيان يوظف الزحاف استجابة لدلالات الأبيات ، فكنا نرى الإيقاع سريعا في حالات نفسية معينة ، قد تكون وصفا لمشهد بطولي يقوم به الممدوح فينتصر بسهولة وسرعة على أعدائه، وقد تكون مشهدا رثائيا رهيبا ، يصور فيه الشاعر رحيل المرثي وفقدانه ، حتى لكأن عشرته كانت حلما أوطيفا يمر بسرعة .

ونرى في حالات نفسية أخرى الإيقاع بطيئا رتيبا ، يصور فيه الشاعر حالات الانكسار، والانحطاط التي تنتابه إما مع الممدوح أو المهجو أو المرثي .

وكنا كذلك صنفنا الزحاف إلى صنفين :

- الأول يعمل على تسريع الإيقاع ، وهو الزحاف الذي ينشأ عنه حذف الحرف الساكن ، ويشمل زحاف الخبن (حذف الثاني)، والقبض (حذف الخامس)، والطي (حذف الرابع) والكف (حذف السابع)، والخبل (حذف الثاني والرابع)ثم الشكل (حذف الثاني والسابع) .

- بينما يعمل الثاني على إبطاء الإيقاع ، وهو الزحاف الذي يستهدف حذف الحرف المتحرك أو تسكينه ، وتدخل في هذا النوع زحافات ، الإضمار (تسكين الثاني) أو العصب (تسكين الخامس) ، ثم النقص (حذف السابع وتسكين الخامس) .

وبينا سابقا أن الأساس الذي قسمنا على هديه الزحاف إلى سريع وبطيء يقوم على نظرية كمية تقارن عدد السواكن بعدد المتحركات في التفعيلة، ومعه في البيت ككل.[1] حيث اتفقه من وقفنا على آرائهم في هذا الجانب على أن عدد المتحركات إذا كان أكثر من عدد السواكن كان الإيقاع سريعا بينما إذا كانت السواكن قريبة من المتحركات عاد الإيقاع بطيئا

وإذا كان البحتري مال في أوزانه إلى اختيار الإيقاعات المتوسطة ثم السريعة فالبطيئة، فإن نفس الشيء يتأكد لنا في باب الزحافات، إذ غلب على زحافات البحتري الإيقاع السريع، حيث احتلت هذه الأخيرة نسبة 69,84%، بينما لم تحتل الزحافات ذات الإيقاع البطيء إلا نسبة 30,16%، وإن كان معدل الزحاف في البيت يميل لصالح الإيقاعات البطيئة، التي بلغ معدلها في ديوان البحتري 1,9، أي ما يقرب من زحافين في البيت الواحد، مقابل 1,5 كمعدل للإيقاع السريع. ومن شأن الجدول التالي أن يوضح لنا طبيعة الزحافات التي وردت في شعر البحتري ومن خلالها نقف على الإيقاع الذي حكم الديوان برمته :

---

(1) تبين لنا بعد اطلاعنا على حازم والأخفش والأب خليل أده اليسوعي، أن هناك باحثا تعامل مع نفس النظرية وهو صالح أزوكاي في رسالته "شعر الرثاء في السيرة النبوية" 231. ولكنه تعامل فقط مع غرض الرثاء. ويمكن أن يكون عملنا مكملا لهذا البحث.

نوع الزحاف	مجموع الأبيات	مجموع الزحاف	النسبة العامة	معدل الزحاف
الخبن	6003	10 968	%34,70	1,8
القبض	5 034	9 031	%28,57	1,7
الإضمار	3 490	7 007	%22,17	2
العصب	1 286	2 513	% 7,95	1,9
الطي	2 848	2 048	% 6,48	0,7
الكف	39	23	% 0,07	0,5
النقص	9	13	% 0,04	1,4
الخبل	15	2	% 0,02	0,1
المجموع :	18 724	31 605	% 100	1,6

1 ـ ونذكر أن هذا الجدول يلخص لنا الجدولين العاميين الخاصين بالأوزان والأغراض ، ونتبين من خلاله أن الزحافات تشكل لدى البحتري قاعدة أساسية في خلق الإيقاعات الملائمة ، حيث جاء البحتري بخمسة وستمائة وواحد وثلاثين ألف (605 31) تفعيلة مزاحفة من أصل أربع وخمسين وأربعمائة وستة وسبعين ألف (454 76) تفعيلة، هي

مجموع ما في الديوان ، وبذلك تحتل التفعيلات المزاحفة نسبة 41,34% بمعدل 1,6 في كل بيت .

ولو وُزعت نسبة 41,34% على زحافات شعر البحتري فإننا نحصل على النسب التالية :

الزحاف	الخبن	القبض	الإضمار	العصب	الطي	الكف	النقص	الخبل	السالمة من الزحاف
النسبة	14,34%	11,81%	9,16%	3,29%	2,68%	0,03%	0,02%	0,01%	58,66%

2 _ نلاحظ أن زحاف الخبن يحتل صدارة الزحافات في شعر البحتري ، رغم أن أول وزن يدخله هذا الزحاف يأتي ثالثا في ترتيب الأوزان ، وهو الخفيف الذي يأتي بعد الطويل والكامل ، وكان من المنتظر أن تحافظ الزحافات على نفس ترتيب الأوزان ، ولكن هذا الخلل يُفسَّر بأن زحاف الخبن وُجد في ثلاثة عشر تشكيلا إيقاعيا .

(الخفيف _ البسيط _ المنسرح _ السريع _ الرمل _ الرجز _ مجزوء الرمل _ مخلع البسيط _ مجزوء الخفيف _ مجزوء البسيط _ المجتث _ مجزوء الرجز _ المديد). وكان حاضرا كذلك في كل الأغراض الشعرية .

ثم يأتي بعد ذلك زحاف القبض ، وكان طبيعيا أن يتواضع هذا الزحاف أمام الخبن لأنه لايدخل أصلا إلا على وزنين هما الطويل والمتقارب ، رغم أن معدل هذا الزحاف هو 1,7 في مقابل 1,8 ، التي نجدها للخفيف .

أما زحاف الإضمار ، فرغم ارتفاع معدله (2) (زحافان في البيت) مقارنة مع معدلات الخبن والقبض ، فلم يحتل

إلا رتبة ثالثة بنسبة 22,17% ، وربما يعود هذا كما رأينا مع القبض إلى أن الإضمار لا يدخل إلا على الكامل (التام والمجزوء).

3 ـ وتنبني على هذه الملاحظة ، ملاحظة أخرى تتصل بطبيعة الإيقاع في ديوان البحتري ، فزحافا الخبن والقبض اللذان احتلا صدارة الزحافات، يعتبران أهم الزحافات التي تعمل على تسريع الإيقاع ، بينما جاء العصب والإضمار متأخرين في ترتيب الزحافات ، وهما مسؤولان عن بطء إيقاع الوزن. والجدول التالي يوضح لنا بتفصيل طبيعة الإيقاع المتولد عن زحافات البحتري :

ع الإيقاع	مجموع الأبيات	مجموع الزحافة	معدل الزحافة	النسبة العامة	النسبة إلى تفعيلات الديوان
ريع (بين – قبض – – كفه – خبل)	13 939	22 072	1,5	%69,84	%28,87
طيء (ضمار – عصب – قص)	4 785	9 533	1,9	%30,16	%12,47
مجموع	18 724	31 605	1,6	%100	%41,34

ومن هنا نرى أن الإيقاع المتحكم في ديوان البحتري ينزع للسرعة ، حيث شكلت هذه النسبة 69,84% ، من مجموع

الإيقاع الذي يضبط شعر البحتري، وهي ضعف نسبة الإيقاع البطيء.

وربما يرجع هذا إلى أن البحتري وظف أوزانا كانت في طبعتها الأولى، بطيئة، وهو ما ينطبق على الخفيف والمنسرح والمجتث ، وقد لاحظنا ذلك في جدول الأوزان حين اتضح لنا أن معظم أوزان البحتري ذات إيقاع متوسط، ينتج عن تناوب التفعيلة الخماسية والسباعية ، ومن ثم حاول البحتري خرق صورة هذه الأوزان ، وتغييرإيقاعاتها من التوسط والبطء إلى السرعة، فكان طبيعيا أن تتغلب زحافات الخبن والقبض والطي ، وتنتشر على حساب زحافات الإضمار والعصب .

4 _ وما قلناه في حديثنا عن علاقة الوزن بالغرض، يجد تأكيده حتى في علاقة الزحاف بالغرض ،إذ لا يمكن إلحاق نوع معين من هذه الزحافات السريعة أو البطيئة بغرض دون آخر.

وإذا كان غرض المدح يحظى لدى البحتري بأهمية خاصة تفوق أهمية الوزن ، ووجدنا من ثم أن غرض المدح يصلح _ عند البحتري _ لجميع الأوزان بما فيها المجزوءة، فإن الظاهرة نفسها تتكرر مع الزحافات ، حيث نجد المدح يستحوذ على أكبر نسبة من الزحاف السريع والبطيء على السواء . بينما تتقاسم الأغراض الأخرى، نسبا ضئيلة جدا لا نستطيع معها تلمس نتائج مضبوطة ودقيقة.

وإذا تعاملنا مع الأغراض الرئيسية فقط (المدح _ الهجاء _ الرثاء _ الغزل _ العتاب) . فإن نتائج علاقة الزحاف بالغرض ، تظهر وفق ما يبينه لنا الجدول التالي:

نوع الإيقاع	سريع	النسبة	بطيء	النسبة	المجموع	النسبة العامة	معدل الزحاف
المدح	17306	%81,67	7716	%83,25	25 022	%82,15	1,7
الهجاء	1899	%8,96	581	%6,27	2 480	%8,14	1,5
الرثاء	699	%3,3	397	%4,28	1 096	%3,6	1,6
الغزل	702	%3,31	233	%2,51	935	%3,07	1,5
العتاب	585	%2,76	342	%3,69	927	%3,04	1,8
المجموع	21191	%100	9269	%100	30 460	%100	1,6

وأول ما يلفتنا هو النسبة الهائلة التي يستغلها غرض المدح في مقابل الأغراض الأخرى، وكان الإيقاع في هذا الغرض متذبذبا بين السرعة والبطء، مع ميل بسيط للإيقاع البطيء وهكذا كان شأن الأغراض الأخرى؛ مما يجعلنا نذهب إلى أن السرعة أو البطء في الإيقاع لا تختص بغرض دون آخر، بل هي تتقاسم الأغراض كلها بنفس الأهمية، ويكون – من ثم – منشأ السرعة والبطء راجعا لحالة نفسية معينة يصورها الشاعر:

5 – ولتأكيد هذه الفرضية، نقترح دراسة علاقة الزحاف بالدلالة، من خلال بعض الأبيات التي دخل الزحاف جميع تفعيلاتهما، فغير إيقاعهما من حالة لأخرى.

5 – 1 . فمن ذلك قوله:(1)

(1) ق 2 . 14/1 .

فَجَعَلْنَا أَلْوَدَاعَ فِيهِ سَلَامَا * وَجَعَلْنَا أَلْفِرَاقَ فِيهِ لِقَاءَ

فعلاتن | متفعلن | فاعلاتن فعلاتن | متفعلن | فاعلاتن

فالبيت من بحر الخفيف دخل زحاف الخبن جميع تفعيلات حشوه ، والخبن ـ كما قلنا ـ من الزحافات التي تساهم في تسريع إيقاع الوزن ، وبما أن الخفيف ينتمي نظريًا للأوزان بطيئة الإيقاع ، لتركيبه من تفعيلات سباعية ، فإن زحاف الخبن جاء ليكسر هذا البطء ، ويغير من مجرى الوزن ، إذ بعد أن كان البيت من الخفيف يتوفر على أربع وعشرين (24) حركة ، وثمانية عشر (18) ساكنا ، أو عشرين (20) مقطعا طويلا وستة (6) مقاطع قصيرة ، أصبح بعد دخول الخبن عليه، يتكون من أربع وعشرين حركة (24) وأربعة عشر (14) ساكنا ، أو أربعة عشر مقطعا (14) طويلا، وعشرة (10) مقاطع قصيرة .

ومن ثم نرى أن عدد السواكن تقلص بشكل ملحوظ فمثلت الحركات ضعف السواكن ، ونحن ننطلق من أن كثرة الحركات تجعل الإيقاع سريعا ، وربما اتضح هذا بشكل ملفت في عدد المقاطع القصيرة والطويلة ، حيث تحولت المقاطع القصيرة ، من ستة مقاطع (6) إلى عشرة (10) بينما تقلص عدد الطويلة من عشرين (20) مقطعا إلى أربعة عشر (14) .

ولم تكن الدلالة غائبة عن هذا التحول الإيقاعي ، فقد كانت مضامين البيت هي الأخرى تصور سرعة الحدث ، حيث يتحدث الشاعر في الشطر الأول عن الوداع الذي تحول إلى سلام ، وفي الشطر الثاني عن الفراق الذي انقلب إلى لقاء ، فالوداع لا يكون إلا للتأهب لسفر طويل ، والفراق

لا يكون إلا للذي لن نراه مستقبلا، لكن الشاعر يحول هذا الوداع إلى مجرد سلام عابر، ويقلب الفراق الطويل إلى لقاء مستديم، حتى كأنه لم يكن هناك، وداع أو فراق.

ومن ثم كانت سرعة الإيقاع مساوقة لسرعة الرحلة.

5 ـ 2: وقال في قصيدة من الخفيف كذلك.[1]

فَتَجَمَّلْ لَنَا قَلِيلاً كَمَا كُنْتَ فَإِنَّ الرَّحِيلَ عَنْكَ قَرِيبُ

فعلاتن | متفعلن | فاعلاتن | فعلاتن | متفعلن | فعلاتن

فالشاعر في هذا البيت، يطلب من الشخص المخاطب، أن يعدل في معاملته له، أو يجامله ما دام رحيله عنه وشيك الوقوع، وإحساس الشاعر على ذلك مشوب بنوع من خيبة الأمل في معاشرة هذا الشخص، ومن ثم يكون الرحيل العاجل أقرب إلى الصواب من الاستكانة والذل، ورغبة الشاعر في إنهاء علاقته بهذا الشخص، اتسمت بسرعة واضحة دلاليا، ولهذا جاء الإيقاع كاشفا لهذه السرعة، فخبنت تفاعيله الخمسة باستثناء تفعيلة العروض.

5 ـ 3. ويقول في قصيدة من الطويل.[2]

رَحَلْتَ فَلَمْ آنَسْ بِمَشْهَدِ شَاهِدٍ * وَأُبْتَ فَلَمْ أَحْفِلْ بِغَيْبَةِ غَائِبِ

فعول | مفاعيلن | فعول | مفاعلن فعول | مفاعيلن | فعول | مفاعلن

فإيقاع بحر الطويل المنبعث من تناوب التفعيلة الخماسية والسباعية، يجعله ينتمي للأوزان ذات الإيقاع المتوسط، وكان حشو هذا البحر قبل الزحاف يتكون من عشرين (20) حركة، وأربعة عشر (14) ساكنا، وبعد أن قُبضت

---

(1) ق 88 . 265/1 .

(2) ق 31 . 91/1.

(فعولن) أربع مرات هنا ، أصبح يتكون من عشرين (20) حركة وعشرة (10) سواكن فقط .

والظاهر أن الشاعر حين يتحدّث عن رحيل ممدوحه، يجعل ذلك الرحيل كطيف الخيال الذي يحضر ويغيب دون أن يُدرَك كنهه .

لذلك فهو حين يصف رحيل الممدوح في الشطر الأول يثني ذلك بوصف عودته في عجز البيت ، حتى لكأن الرحيل لم يتحقق إلا شعريا .

ولنلاحظ الكلمات التالية :(رَحَلْتَ ـ مشهد ـ أُبْتَ ـ غيبة).

فهذه الكلمات والأفعال ، هي التي وقع عليها زحافه القبض ، وتصور ، إلى جانب ذلك، الرحلة ، حيث لم نعد نتلذذ شعريا ، بوصف الرحلة ومخاطرها ، وطول مدتها ، كما هو الشأن في الشعر الجاهلي ، لأن الشاعر يذكر الكلمة ويستحضر نقيضها ، فالرحيل تتبعه أَوْبَة، والمشهد يقابله الغياب ، لكن صورة الرحيل والعودة هنا صورة عجلى أفرغت الرحيل من شروطه الموضوعية ، ولذلك صور الإيقاع تلك السرعة الطبيعية ، فجاء مُحايثا ، ومكملا لصورة الشاعر عن الرحيل والعودة .

5 ـ 4 . ومن الطويل يقول كذلك :(1)

دَعَاكَ	بَنُو الْعَبَّا	سِ ثُمَّ	فَأَسْرَعَتْ * إِجَابَةُ	مُسْتَوْلٍ	عَلَى الْمُلْـ	كِ غَالِبِ	
فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعلن فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	

فقد قُبِضت (فعولن) ثلاث مرات في البيت ، مرتين في الشطر الأول ، ومرة واحدة في الشطر الثاني مما جعل إيقاع الصدر

---

(1) ق 35. 110/1 .

أسرع من إيقاع العجز.

لأن الشاعر في الشطر الأول يتحدث عن استغاثة وسرعة استجابة من الممدوح بينما في الشطر الثاني، يتم تصوير تثبيت الملك وتخليده.

وربما هذا ما يفسر ارتباط سرعة الإيقاع، بسرعة إغاثة الداعي للنجدة، وبطء الإيقاع بتدعيم أركان الحكم، والغلبة عليه.

5 ـ 5 . ونختار من الإيقاع السريع قوله.[1]

وَإِنّي لَأَشْتَاقُ الْخَيَالَ وَأَكْثَرُ الزِّيَارَةِ مِنْ طَيْفٍ زِيَارَتُهُ غِبُّ

فعولن | مفاعيلن | فعول | مفاعلن | فعول | مفاعيلن | فعول | مفاعيلن

فالبيت يتناول ظاهرة طالما تَعاوَرَها الشعر العربي وهي وصف طيف أو خيال الحبيبة، الذي يظهر للشاعر كلما زاد شوقه لرؤية محبوبته.

وأبدع الشعراء في وصف هذا الخيال، وأصلوا في ذلك ما شاء لهم التأصيل، ومن بينهم البحتري الذي يتحدث هنا عن اشتياقه وشوقه لزيارة خيال المحبوبة، وهو خيال يبدو أنه عذب البحتري، لأن زيارته متقطعة وسريعة الغياب .

وكان لابد أن يكون إيقاع مثل هذا البيت سريعا، يُساوِق طريقة ظهور الطيف وغيابه، وهو ما نلحظه هنا، حين قُبضت (فعولن) ثلاث مرات، وكان القبض في (فعولن) تقابله الكلمات التي تؤشر على السرعة، وهي الخيال والزيارة.

---

(1) ق 39 . 122/1 .

5 ـ 6 : ونجد في الجانب الآخر ، أبياتا ذات إيقاع بطيء ، تنتمي أساسا للكامل والوافر ، نذكر منها مثالا لا حصرا قوله.[1]

أَبْنَاءُ مَوْتٍ يَطْرَحُونَ نُفُوسَهُمْ * تَحْتَ الْمَنَايَا كُلَّ يَوْمِ لِقَاءِ

مستفعلن | مستفعلن | متفاعلن مستفعلن | مستفعلن | متفاعل

فالبيت من بحر الكامل دخله ـ زحاف الإضمار في الصدر والعجز ، حيث أصبح عدد السواكن بالمقارنة مع المتحركات $\frac{3}{4}$ ، وهي نسبة تجعل في التفعيلة كَزازة وتوعّرا ، وتجعل الوزن جدًا بطيئا .

والشاعر يصور في البيت المحاربين الذين لا يهابون الموت ، ويتحمسون لمواجهتها كل معركة ، فهم أناس خَبَروا الحروب ، وواجهوا واقعهم بكل قوة ، ولا شك أن تكرار كلمة الموت في هذا البيت ، جعل الصورة الشعرية محكومة بطابع الانكسار والظلامية ، وهو ما يفسر سبب بطء الإيقاع هنا

5 ـ 7. ومن ذلك أيضا قوله.[2]

رُدِّي عَلَى الْمُشْتَاقِ بَعْضَ رُقَادِهِ * أَوْ فَاشْرِكِيهِ فِي اتِّصَالِ سُهَادِهِ

مستفعلن | مستفعلن | متفاعلن مستفعلن | مستفعلن | متفاعلن

ويظهر من البيت أن الشاعر يؤرقه تذكر حبيبته ، فيصل ليله بنهاره في استحضار صورتها ، حتى لكأن الليل يجثم بكلكله على الشاعر ، من كثرة السهاد ، ونستشف تأكيد ذلك من بنية البيت الإيقاعية التي جاءت هي الأخرى بطيئة تصور حالة الشاعر النفسية .

---

(1) ق 1 . 11/1 .

(2) ق 277 . 702/2 .

5 _ 8 . ومن الوافر نختار قول الشاعر .(1)

تَوَلَّى الْعَيْشُ إِذْ وَلَّى التَّصَابِي * وَمَاتَ الْحُبُّ إِذْ مَاتَ الْحَبِيبُ

مفاعيلن | مفاعيلن فعولن | مفاعيلن | مفاعيلن | فعولن

ومما يلاحظ على هذا البيت ، أنه تحكمه بنيتان مختلفتان على مستوى الدلالة والإيقاع : فدلاليا يحكم البيت منطق المخالفة ، إذ بين الفعل (تولَّي)والفاعل (العيش) ، تناقض ظاهر وآخر باطن ، ونفس الشيء نكشفه عنه بين(ماتَ) و (الحب) ، وذلك أن العيش يقتضي ديمومة وشباتا ، والحب يتطلب حياة واستمرارية، غيرأن الشاعر ، يرى العيش موليا أدباره مادام يفقد أحد مقوماته الأساسية ، وهو التصابي أو العشق، قطرةالحياة الأولى.

ويجعل الحب ميتا في الشطر الثاني ،لأن الطرف الثاني _ الحبيب _ قد غاب، والحب لا يحيا إلا بعطاء اثنين.

وهذا الصراع النفسي الذي صوره الشاعر دلاليا ، سنجده يتسرب إلى مستوى الإيقاع وخاصة بنيته العروضية،التي كشفت عن بطء واضح من خلال عصب جميع تفعيلات الحشو ، التي جعلت عدد السواكن يرتفع مقارنة مع أصل التفعيلة .

وما كثرة السواكن في حالة العصب ، إلا دليل على واقع الانكسار والاحباط النفسي لدى الشاعر بعدما أحس بالعيش يهرب عنه ، والحب يموت بموت الحبيب .

وأما المؤالفة التي نمسك بها من خلال شحنة البيت الصوتية

---

(1) ق 85 . 255/1 .

فتظهر لنا في التكرار ، والترصيع ، وترديد بعض الأحرف ذات الارتباط بدلالة البيت، ولذلك كان هذا البيت في اعتقادنا أنموذجا مثاليا للعلاقة القوية بين الدلالة والإيقاع ، وما أكثرَ الأبيات التي كان البحتري ينهج فيها نفس التعبير .

5 _ 9 . ومن الوافر أيضا قوله.(1)

لَنَا فِي الدَّهْرِ	آمَالٌ	طِوَالٌ * نُرَجِّيهَا	وَأَعْمَارٌ	قِصَارُ
مفاعيلن	مفاعيلن	فعولن مفاعيلن	مفاعيلن	فعولن

ودلالة البيت تؤشر على أسى عميق يخفيه الشاعر ، حين يتحدث عن الآمال الضخمة والطموحات الكبيرة التي يحلم بها الإنسان ، ولكن هذه الآمال تتكسر على صخرة الزمن الذي يطارد الإنسان ، فيجعل عمره عاجزا عن الوصول إلى كل تلك الطموحات .

ولكن الشاعر أبطأ إيقاع البيت لتحقيق هذه الرغبة ولو موسيقيا ، فكأنه يواجه مرارة الحقيقة المؤلمة المتمثلة في الموت ، بالإيقاع الذي يستطيع من خلاله العيش طويلا .

ونستطيع بعد هذه النماذج القليلة _ ولكنها معبرة _ أن نستخلص أن العلاقة بين الزحاف والدلالة، ودوره في تغيير نمطية الإيقاع ، علاقة عضوية بنائية تساهم في بناء النص الشعري ، وتوجيهه الوجهة التي أراد لها الشاعر .

فليست الزحافات مجرد رخصة ، أو هامشا من الخطأ يسمح للشاعر ارتكابه ، على غرار ما يفعل في الضرورات

---

(1) ق ق 380 . 960/2 .

الشعرية ، ولكنها - عكس ذلك - مكون إيقاعي مركزي ، يكشف، أولا، عن منعرجات نفسية الشاعر ، وتقلباتها بين الانسجام والتصدع .

ويعطي، ثانيا، للإيقاع حركية ، وتنوعا ، فيكسر رتابة الوزن ، ويطعم موسيقى القصيدة ، بإيقاعات تستجيب لدلالة القصيدة .

ومن هنا نلح على ضرورة إعطاء الزحافات حجمها الحقيقي في أي دراسة إيقاعية تتوخى مقاربة موسيقى الشعر العربي ، ولتحقيق ذلك ، يجب في رأينا إعادة النظر في موروثنا العروضي ، مع الاستفادة من بعض المعطيات المستحدثة، حتى نستطيع الكشف عن خفايا موسيقى القصيدة العربية .

ب - القسم الثاني: جداول القافية :

1 - بنية الروي :

إذا كان العروضيون - قدماء ومحدثين - نصوا على أن جميع حروف المعجم تصلح أن تكون رويا ، فإنهم إلى جانب ذلك اقترحوا شروطا موسيقية في كل حرف من هذه الحروف ، وما تحديدهم لهذه الشروط إلا لإدراكهم القيمة الصوتية التي يشكلها الروي في تحديد القافية .

وفي اعتقادنا يُكوّن الروي في قافية القصيدة العربية القديمة مكونا أساسيا للقافية ، ومحركا لكل المكونات الأخرى في اتجاه ، تخدمه ، وتقوي موسيقيته ، فالشاعر مثلا يختار الدال رويا لقصيدته ، يكون أمام ثلاثة احتمالات مركزية : فإما أن يجعل هذه القافية الدالية مجردة ، وإما أن يجعلها مردوفة ، وإما مؤسسة .

وتختفي وراء كل خيار عدة قيود ، تجعل معرفة الشاعر اللغوية محصورة في حقل لغوي دون آخر .فهو في الخيار

الأول ، مضطر أن يختار من كلمات على شاكلة (تأبَّدْ ـ تجلَّدْ ـ تَعَمَّدْ ـ تأَوَّدْ ـ مورَّدْ ـ أَوْحَدْ ...)

وفي الخيار الثاني ، لايمكن أن تخرج كلماته عن مثل (جَدّا دا ـ ميلادا ـ سَادا ـ حُمِيّا دا ـ شادا ـ جديد ـ سود ـ حسود ـ تليد تقليد ...) .

أما في الخيار الثالث فعليه أن يتعامل مع كلمات توافق هذه الصيغة الصوتية كقولنا (هاجِدْ ـ مائِدْ ـ عامد ـ جامد ـ زاهد ـ واجد ....) .

وإذا علمنا أن الشاعر لا يحق له المزج بين هذه المستويات الثلاثة في القصيدة الواحدة ، أدركنا مدى ضيق مجال الاختيار لديه ، فليست كل كلمة مختومة بدال ، مردفة أو مؤسسة أو حتى مجردة ، يمكن أن تكون قافية ، إذ لابد من احترام الصيغة الصرفية للقافية أولا، ثم ثانيا ضرورة مراعاة هذه الكلمة لشروط الفصاحة، حيث المخارج متباعدة بين حروف الكلمة .

ثم وجوب الحفاظ ثالثا على الصيغة التركيبية للبيت، حتى لاتصبح تلك القافية جسما غريبا يدخل جسد البيت .

هذا دون أن تبعدنا هذه الجوانب الموسيقية عن الناحية الدلالية ، فجميع كتب القدماء والمحدثين تلح على ضرورة أن تتوفر في القافية حمولة دلالية تؤكد ما في البيت .(1)

" وإذا جاء ذلك في القافية ، جاء في أشهر موضع ، وأشده تلبسا بعناية النفس ، وبقيت النفس متفرغة لملاحظته،

---

(1) يكفي أن تذكر هنا ما حصل للصاحب بن عباد مع عضد الدولة في نص حازم السابق. 276 .

والاشتغال به ، ولم يعقها عنه شاغل".[1]

غير أن حروف المعجم التي تصلح أن تكون رويا ، ليست كلها على وتيرة واحدة من هذا الاستخدام ، والشاعر يدرك هذا جيدا حين يقرر ركوب روي دون آخر .

ومن ثم نجد حروفا أكثر شيوعا من الاخرى في قوافي الشعر العربي ، كالباء واللام والدال والحاء والراء والنون ، في مقابل حروف كالثاء والخاء والغين والظاء.

ومن خلال إحصائياتنا للروي في ديوان البحتري ، يتبين لنا مدى التزام البحتري بهذا المبدإ وتأسيسه له في كل قصائده.

ولكي نستفيد من هذه الجداول أكثر ، نقترح النظر إلى هذه الأرواء من زاويتين :

أولا : انطلاقا من طبيعة الروي الصوتية ، وخاصة الجهر أو الهمس ،لأن الصوت المجهور يحمل كثافة موسيقية، وبعْدًا صوتيا أكثر بروزا من الصوت المهموس وعلى كل حال فالإحصائيات تبين :"أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس أو عشرين في المائة (20%) منه ، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة".[2]

وثانيا : حسب تقسيمات المعري للقوافي إلى ذُلُل ونُفُر وحُوش .

ولتيسير ذلك نتعامل فقط مع حروف الدال واللام والباء والراء والنون ثم الميم ، ومع أوزان الطويل والكامل

---

(1) نفسه.

(2) الأصوات اللغوية . إبراهيم أنيس 21.

والخفيف والبسيط والوافر ، ومع أغراض المدح والهجاء والرثاء والغزل.

واختيارنا لهذه الحروف والأوزان والأغراض دون غيرها، تفسره المكانة التي كانت لهذه الحقول الثلاثة في ديوان البحتري ، فالحروف الستة المتقدمة احتلت نسبة 72,65%من مجموع شعر البحتري بثمانية عشر وخمسمائة وأحد عشر ألف بيت (11 518) .

وكانت الأوزان الخمسة مجتمعة تشكل نسبة 85,13% من مجموع أبيات الديوان بثمانية وتسعين وأربعمائة وثلاثة عشر ألف بيت (13 498) .

في حين شكلت أبيات الأغراض الأربعة سبعة وستين وثمانمائة وأربعة عشر ألف بيت (14 867). بنسبة تصل إلى 93,77%من مجموع الديوان .

ونبدأ أولا بتوزيع أرواء شعر البحتري إلى المجموعات الثلاث حسب شيوعها (الذلل ـ النفر ـ الحوش).وداخل كل مجموعة نبحث عن طبيعة الروي الصوتية (مجهور ـ مهموس).

1 ـ القوافي الذلل:

المجهورة : دال= 2434+لام=2190+ باء=2067+راء= 2009+نون= 1430+ ميم=1388+ عين = 763+ همزة 284 جيم= 234+ياء= 41

المجموع =840 12. نسبة 80,98%

المهموسة : قاف =747+فاء=611+سين =372+طاء= 302+ كاف =163 +تاء=150.

المجموع = 2345 نسبة 14,79%.

2ـ القوافي النفر:

- مهموسة : هاء =230+ طاء =57+ صاد =35+
  المجموع =322. نسبة 2,03%
- مجهورة : ضاد =191+ زاي =15+ واو =4
  المجموع =210 . نسبة 1,32%

3ـ القوافي الحوش:

- مهموسة : خاء =12+ تاء =8.
  المجموع =20. نسبة 0,13%
- مجهورة : الغين =3.
  المجموع =3 نسبة 0,02%

وبهذا يصبح الروي المجهور في القوافي: الذلل =12 840 ، النفر =210 ، الحوش =3 ⟸ 13168 (1) ⟵ 83,05%

ويكون الروي المهموس في القوافي: الذلل =2345 ، النفر =322 ، الحوش =20 ⟸ 2687 ⟵ 16,95%

وهكذا نلاحظ أن الروي المجهور لدى البحتري يحتل خمسة أسداس (5/6) أبيات الديوان ونكتشف كذلك أن الحروف الستة المختارة (الدال ـ اللام ـ الباء ـ الراء ـ النون ـ الميم) هي كلها أصوات مجهورة، بلغت نسبتها 87,41% بالمقارنة مع جميع الحروف المجهورة في الديوان.

(1) أضفنا لهذا المجموع العام مائة وخمسة عشر (115) بيتا للألف المقصورة، فهي وإن كانت صوتا مجهورا إلا أنها لم تُصنف ضمن أنواع القوافي لا عند المعري ولا عند المحدثين الآخرين. ويمكن تفسير ذلك بأن الألف المقصورة كانت تشكل ظاهرة صوتية متفردة عن الأصوات الأخرى ولهذا استقل عدد من الشعراء بالنظم عليها داخل ما يسمى بالمقصورات، ولعل مقصورة ابن دريد وحازم القرطاجني هما أشهر هذه القصائد.

وتجدر الإشارة، أن هذه الحروف الستة كانت أكثر انتشارا من غيرها، في قوافي الشعر العربي، جاهليه، ومحدثه، وذلك يعود في رأينا إلى وفرة الكلمات المنتهية بهذه الحروف في اللغة العربية، و(لسان العرب) شاهد ضخم على ذلك.

ونستطيع مقارنة ما عند البحتري، بما نجده لدى الشعراء السابقين عليه أو المعاصرين له، فالمعلقات التسع مثلا، نجد أن أصحابها نظموا على خمسة أحرف هي نفسها الأحرف الشائعة لدى البحتري باستثناء غياب حرف الراء، وهو غياب يطال فقط المعلقات، فمن مجموع سبعمائة وتسعة أبيات (709)، هي عدة أبيات المعلقات التسع، تحتل الميم الرتبة الأولى بواحد وثلاثين ومائتي بيت (231) تتلوها الدال بأربعة وخمسين ومائة بيت (154)، ثم اللام بستة وأربعين ومائة بيت (146). فالنون بثلاثة وتسعين (93) بيتا. ثم الهمزة أخيرا بخمسة وثمانين بيتا (85).(1)

ونعثر لدى جمال الدين بن الشيخ على إحصائيات للروي في الحماسة لأبي تمام، ونقد الشعر لقدامة بن جعفر، والأغاني للأصبهاني، تخرج كلها بنتائج متشابهة ومتقاربة في معطياتها، ويهمنا هنا طرح هذه الإحصائيات كما أخرجها الباحث لنقابل بينها وبين ما استخرجناه من شعر البحتري.(2)

---

(1) اعتمدنا في استخراج هذه النسب على ما هو مذكور في كتاب "شرح القصائد المشهورات" لابن النحاس.

(2) Poétique Arabe 170 _ 171 وقد ذكر الباحث إحصائيات رويا لحماسة ولنقد الشعر "في جدول خاص، وإحصائيات "الأغاني" في جدول مستقل مراعاة لبعض الاختلافات في تواتر حرف دون آخر، و جمعنا الجدولين تيسيرا للمقارنة بين هذه المؤلفات الثلاثة.

المؤلفات / الروي	الحماسة	نقد الشعر	الأغاني
الراء	145	260	1 602
اللام	137	237	1 342
الدال	116	165	1 052
الميم	108	165	1 065
الباء	82	152	1 132
النون	55	121	889

ويُرجع الباحث سبب انتشار هذه الأرواء دون غيرها، لدى شعراء كأبي تمام، ودعبل ابن علي الغزاعي والبحتري إلى عاملين أساسيين: أولهما، نشوء هؤلاء الشعراء في أماكن محاذية للبادية، مهد اللغة العربية وموطن أصالتها وثانيهما: اطلاع الشعراء على تراث أسلافهم الشعري فكانت ذاكرتهم مسكونة بهذا التراث، ومتمثلة له.(1)

وهذان العاملان سهلا للشعراء، تكوين سلسلة هائلة من الكلمات / القوافي التي يسهل دمجها ضمن بنية البيت الصوتية والدلالية."

على أن مقدرة البحتري ـ وكل شاعر فذّ ـ لا تظهر فقط في النظم

(1) 171 . Poétique Arabe

على هذه القوافي الذلل، فإن حظ القوافي الأخرى من الإبداع والجودة كان واضحا في جل أشعار البحتري والشاعر الحق هو الذي يحافظ على خط إبداعه سويا مستقيما، سواء في القوافي الذلل أو النفر، ولدينا في البحتري نفسه خير شاهد على كيفية تعامل الشاعر مع مثل هذه القوافي، فقد روى ابنه، أبو الغوث قال: "لما ابتدأ أبي يعمل قصيدته التي يهجو بها أحمدَ بن صالح بن شيرَزاد، ويمدح أبا الصّقر، ابتدأها طائية: "أَمِنْ أَجْلِ أَنْ أَقْوَى أُلْغُوَيْرُ فَوَاسِطُهْ.."[1]، قلت له: "لِمَ تَركب هذه القافية الصعبة، مع رجل لاحظَّ لك معه، وأنت طالبٌ رضاه؟ اركب قافية سهلة!. فقال لي: يا بنيَّ" لعمري إن الكلامَ في القوافي السهلة أَطْبَعُ وأَمْكَنُ، إلا أن الحاذق لا يقول إلا جَيِّدا في أي شيء أخذ، ولأيِّ قافية ارتكب".[2]

والواقع أن البحتري نظم في جميع حروف المعجم، باستثناء الذال، والشين، والظاء وكان في كل شعره، مبدعا يطفح إحساسا بجمال العالم أو قبحه، ولكنه مع ذلك ظل حذرا في الانصياع لهذه القوافي النافرة أو الحوشية، وكان يمنعه من ذلك شيئان:

ـ أولهما : خلو مثل هذه الحروف من العنصر الموسيقي الذي يمكنها من فرض سيطرتها على الحروف الأخرى، فيما كان البحتري يراعي في شعره، أول ما يراعي الجانب الموسيقي.

ـ وثانيهما : ندرة الكلمات التي تنتهي بمثل هذه الحروف، وهذا يضيف عرقلة جديدة للشاعر، سواء على مستوى اختيار

---

(1) ق. 496. 1229/2. . وتمامه (وأقفر الا عينه ونواشطه)

(2) "أخبار البحتري" الصولي. 121 ـ 122 .

الكلمات الملائمة للقافية ،أو البحث عن العنصر الموسيقي الكامن في كل لفظة على حدة.

ومن ثم كان نظم البحتري على مثل هذه الحروف قليلا جدا ، بالمقارنة مع الحروف الأخرى الشائعة في الشعر أو النثر ، ولو تجاوز البحتري هذا الحد من النظم لسقط في التكلف والتصنع .

وقد أورد د. محمد العمري إحصاءً جزئيا لأصوات جذور معجم (تاج العروس) للزبيدي ،أودع فيه نسبة الأصوات في الموقع الأخير من الكلمة ، وكذا نسبتها في الموقع الأول ، ومن شأن ذكره هنا أن يعطينا تصورا ،لطبيعة الكلمات المرشحة لأن تكون قوافي في الشعر العربي عامة .وشعر البحتري خاصة .

الرتبة	الصوت	نسبة الأصوات في الموقع الأخير	نسبة الأصوات في الموقع الأول	النسبة العامة
1	ر	7,72	3,73	3,06
2	ل	7,66	3,16	6,02
3	م	6,80	3,59	5,59
4	ن	6,26	4,51	6,22
5	ح	5,92	4,69	3,34
6	ب	5,64	6,28	6,23
7	س	4,84	5,03	4,16
8	ق	4,50	5,51	4,37
9	ج	4,25	4,60	3,91
10	د ك	4,12 4,12	5,09 5,09	4,57 3,23
11	ف	3,85	3,94	4,01
12	ع	3,80	5,85	4,63
13	ط	3,35	2,83	2,94
14	و	3,26	3,58	3,49
15	ش	2,94	4,90	3,44
16	ي	2,91	1,14	2,37
17	ز	2,64	3,33	2,79
18	ت	2,38	2,07	2,48
19	ء	2,26	2,79	2,14
20	ص	2,11	2,69	2,28
21	ث	1,92	1,63	1,90
22	خ	1,91	4,12	2,72
23	هـ	1,67	4,10	3,42
24	ذ	1,30	1,41	1,61
25	غ	1,28	2,44	1,94
26	ض	1,10	1,86	1,39
27	ظ	0,85	0,44	0,61

ولنلاحظ أن الحروف الاثني عشر الأولى ، تدخل كلها في خانة القوافي الذلل ، كما أن هذه الحروف تعتبر الأكثر انتشارا في اللغة بصفة عامة ، وفي قوافي الشعر خاصة ، ولهذا كان البحتري بنظمه الشعر وفق هذه الأرواء ، يؤصل لتيار الشعرية العربية ، الذي سيسمى فيما بعد بمرحلة الكلاسيكية الشعرية في الأدب العربي بصفة عامة .

ونستطيع القول إن البحتري ، كان بارعا في خلق الشحنات الموسيقية المتنوعة لشعره ، انطلاقا من تنويعه لأوزانه ولاختياره قوافيَ ذات إيقاعات متناسقة، ومتآلفة ، ونحن نعلم أن القافية هي الصخرة التي تتحطم عليها موجة الإيقاع في البيت ، لتبدأ موجة أخرى ذات نفَس مماثل.

فاختيار الروي ذي التدفق الموسيقي ، يمكن أن يكشف ما في البيت من نبرات موسيقية شاريّة ، بل إنه في بعض الحالات ، يكون موزعا رئيسيا للأصوات في القصيدة برمتها .

ونستطيع التأكد من ذلك ، بدراستنا لهذه الأرواء الستة الأولى ، في شعر البحتري عبر علاقتها بالأغراض والأوزان ذات التواتر الهام في شعر الشاعر وهو ما يوضحه لنا الجدولان التاليان:

الروي	الدال		اللام		الباء		الراء		الميم		النون	
الغرض	مجموع الأبيات	النسبة	المجموع	النسبة	المجموع	النسبة	المجموع	النسبة	المجموع	النسبة	المجموع	النسبة
المدح	2001	%91,79	1758	%83,08	1634	%83,20	1600	%84,70	1125	%83,21	1081	%81,89
الهجاء	70	%3,21	155	%7,32	158	%8,04	161	%8,52	87	%6,43	130	%9,85
الرثاء	30	%1,38	127	%6	53	2,70	70	%3,70	115	%8,50	58	%4,39
الغزل	79	%3,62	76	%3,59	119	%6,06	58	%3,07	25	%1,85	51	%3,86
المجموع	2180	%100	2116	%99,99	1964	%100	1889	%99,99	1352	%99,99	1320	%99,99

الروي	الدال		اللام		الباء		الراء		الميم		النون	
الوزن	الأبيات	النسبة	الأبيات	النسبة	الأبيات	النسبة	الأبيات	النسبة	الأبيات	النسبة	الأبيات	النسبة
الطويل	636	%29,90	780	%40,56	672	%38,69	716	%42,07	446	%35,06	57	%5,29
الكامل	473	%22,24	427	%22,20	421	%24,24	270	%15,86	334	%26,26	282	%26,18
الخفيف	517	%24,31	296	%15,39	284	%16,35	385	%22,62	202	%15,88	274	%25,44
البسيط	284	%13,35	248	%12,90	187	%10,76	178	%10,46	175	%13,76	258	%23,95
الوافر	217	%10,20	172	%8,94	173	%9,96	153	%8,99	115	%9,04	206	%19,13
المجموع	2 127	%100	1923	%99,99	1737	%100	1 702	%100	1 272	%100	1 077	%99,99

ويتأكد لنا من الجدولين ، أن مركزية الإبداع وقمته لدى البحتري تنحصر في هذه الحروف الستة ، والأغراض الأربعة والأوزان الخمسة ، إذ أن نسبة 80% من ديوان البحتري استقلت بها هذه الحقول الثلاثة ، دون غيرها ، مع أنه نظم على عشرين تشكيلا عروضيا ، وفي تسعة أغراض ، وستة وعشرين رويا .

" وإنما الشاعر البحتري" .... لأنه فجر كل طاقاته الموسيقية في حيز ضيق بعض الشيء، ومع ذلك لم يعطِ الإحساس بأنه ينحت من قلبه ، كما كان يفعل أستاذه أبو تمام :" فلله درُّهُ ما أسلسَ قياده وأعذبَ ألفاظه، وأحسن سَبْكه ، وألطف مقاصده ، وليس فيه من الحشو شيء ، بل جميعه نُخَب ".[1]

ويظهر لنا أخيرا أن البحتري ، لم يكن في حاجة إلى مثل رأي شبيب بن شيبة ، حين اعتبر أن جودة القافية، وإن كانت كلمة ، أرفع من حظ سائر البيت ،[2] ولا إلى توجيهات ابن جني لما راح يؤكد قيمة وضرورة ختيار روي القصيدة بعناية بالغة ،[3] ولم يكن ينتظر حازما القرطاجني ليبرز له خطر موقع القافية من الشعر والنفس، وضرورة البحث لذلك ، عن كلمات ذات دلالات مريحة ، وخفيفة الوقع على الأذن.[4]

فقد كان البحتري على العكس من ذلك فنانا ، يلامس حقيقة الإيقاع ، ومكامن سلاسته، وانسيابه ، ولأنه شاعر جعل نفسه

---

(1) وفيات الأعيان . ابن خلكان. 26/6 .
(2) البيان والتبيين. 112/1 .
(3) الخصائص 84/1 .
(4) منهاج البلغاء 276. وذكرنا مثل هذه الآراء بتفصيل في مكانها المخصص لها من الفصل الأول.

قيثة الشعراء في الإطراب ، فقد كان الإيقاع، بجميع مكوناته الظاهرة أو الكامنة ، أول شيء يسعى الشاعر للامساك به حتى يفتح مغاليق الإبداع والشعر ، ويحفر لنفسه مجاري عميقة في جسد القصيدة ، وما اختياره لهذا الأرواء المتفجرة موسيقيا وصوتيا ، إلا واحد من مؤشرات كثيرة على فطرية الإيقاع لدى البحتري .

2 ـ الردف :

لعل أول ما نواجهه في جداول الردف ، هو كثافة هذا المكون في ديوان البحتري ، حيث وصلت نسبة الأبيات المردوفة في الديوان 48,08% ويعزى ذلك في اعتقادنا إلى ما سبق أن أوضحناه من أن الردف يقدم للقافية شحنة موسيقية قوية ، خاصة الردف بالألف ، وربما لهذا الأمر كان الردف بالألف يأتي بمفرده في القصيدة ، أما الواو والياء ، فيمكن أن يتقارضا في العمل الشعري ، نظرا لتشابه طبيعتهما الصوتية .

ونظرا لقيمة الردف في تطعيم موسيقى القافية ، فإن الشعراء كانوا يلتزمونه في بعض التشكيلات الوزنية، حصرها الخليل ، وبعض العروضيين في سبعة عشر نوعا (1) .

ونستطيع التمثيل لبعضها من ديوان البحتري ، حيث جاء البسيط مقطوع الضرب مردوفا في كل المنظومات ، وكذلك الطويل محذوف الضرب ، فبلغت أبيات البسيط التي من هذا النوع ، تسعة وستين وسبعمائة بيت (769) .وأبيات الطويل

---

(1) راجع ذلك في" العقد الفريد"5/509 .و"مفتاح العلوم"صفحات : (529 _ 531_534-535-539_ 544 _ 555 _ 561) ، و" العروض والقافية "لمحمد العلمي 181_ 182 ."ومشاهد الشواهد فيعلم القوافي"لأحمد محمد الشيخ .48 .

تسعة وخمسين وألف بيت (1059). ولم نعثر على قصيدة من هذه الأنواع المذكورة خالية من الردف، ولعل هذه الحالة هي الوحيدة :" التي تتدخل فيها القافية لفرض أسسها الصوتية على الأسس الإيقاعية للعروض، ولذلك ألزم الخليل هذه الضروب الردف، معبرا عن هذه العلاقة بين العلمين".[1]

ويمكن أن نضيف صورة أخرى أكثر بروزا، وهي وجوب إدخال الردف على القافية المترادفة، حين يتوالى ساكنان في آخر البيت :" ليسهل الانتقال من أحد الساكنين إلى الآخر بالمد الذي هناك ".[2] على حد قول الشيخ الصبان في شرحه .

وفي ديوان البحتري ست منظومات، كانت القافية فيها مترادفة، فكان ساكنها الأول حركة طويلة، هو الردف، ألفا كان أو واوا أو ياء، وتنحصر حصيلة ما في ديوان البحتري من هذا النوع، في أربع قصائد من السريع، ومقطوعتان إحداهما من السريع والأخرى من المتقارب، حيث كان ضرب السريع مطويا موقوفا (فاعلانْ)، وضرب المتقارب مقصورا (فعولْ) .

وسنكتفي هنا بذكر مطالع هذه المنظومات، على أن يرجع القارئ إليها كاملة في الديوان، ليقف معنا على أسباب تقييد البحتري لهذه القوافي .

فمن قصائد السريع نذكر أول قصيدة، وعدّتها ثمانية عشر (18) بيتا مطلعها:[3]

(1) العروض والقافية .محمد العلمي 183 .

(2) حاشية الدمنهوري 148 .ولإبراهيم أنيس رأي مخالف في"موسيقى الشعر" 289 .

(3) ق 176 . 435/1 .

تَبَاتَ نَدِيمًا لِي حَتَّى الصَّبَاحْ * أَغْيَدُ مَجْدُولُ مَكَانِ الْوِشَاحْ

وقصيدة ثانية تضم ثمانية وثلاثين (38) بيتا، مطلعها [1].

كَلَّفَنِي فَوْقَ الَّذِي أَسْتَطِيعْ * مُعْتَزِمٌ فِي لَوْمِهِ مَا يَرِيعْ

وثالثة، تبلغ ستة وثلاثين بيتا، مطلعها [2].

أَرَيْتَكَ الْآنَ أَلَمْعُ الْبُرُوقْ * أَمْ شُعَلٌ مُرْفَضَّةٌ عَنْ حَرِيقْ

ثم القصيدة الرابعة، عدد أبياتها ثلاثة عشر بيتا، ومطلعها [3]

إِنْ رَقَّ لِي قَلْبُكِ مِمَّا أُلَاقْ * مِنْ فَرْطِ تَعْذِيبِ وَفَرْطِ اشْتِيَاقْ

أما المقطوعتان، فالتي من السريع، عدة أبياتها ستة ومطلعها [4]:

يَا بْنَ حُمَيْدٍ عِشْ لَنَا سَالِمًا * مَا اخْتَلَفَ النَّوْرُوزُ وَالْمِهْرَجَانْ

ومقطوعة المتقارب: تضم أربعة أبيات مطلعها [5]

أَلَمْ تَرَنِي يَوْمَ فَارَقْتُهُ * أُوَدِّعُهُ وَالْهَوَى يَسْتَزِيدْ

ونلاحظ مع هذه النماذج أن روي هذه المنظومات لابد من تسكينه، وإردافه، ما دام نوع الضرب هنا يحقق التقاء ساكنين وهو التقاء لا يتيسر وجوده، إلا في حالات نادرة جدا من حالات التشكيل الإيقاعي العربي، ونرى أن البحتري أحسن استغلال التقييد، سواء كان هذا التقييد، تحتمه ظروفه إيقاعية أم لغوية.

وإذا كان الردف في الشعر العربي يتوزع عبر فضائين أساسيين: فضاء يكون فيه الردف بالألف، بمفرده، وفضاء ثان تتقارض فيه الواو والياء، فإن هذا الخيار تحتمه معطيات صوتية، تجعل لكل حرف من هذه الحروف خاصة الصوتية التي تبعده أو تقربه من الآخر ولهذا استحسن القدماء ـ وعلم الأصوات يؤيد ذلك ـ تناوب الضمة مع الكسرة، أما الألف فـ"هي الوحيدة بين الحركات، إذا جاءت قبل الروي التزمت في كل الأبيات، لأنها أوضح كل الحركات في السمع" [6].

---

(1) ق 503 . 1257/2 .
(2) ق 573 . 3/ 1460 .
(3) ق 583 . 1510/3 .
(4) ق 837 . 4/ 2236 .
(4) ق 312 . 791/2 .
(5) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، 294 ـ 295، وراجع تعليل ذلك عند محمد العلمي "العروض والقافية" 182 ـ 183 .

وقد كشفت لنا الجداول جانبا من هذه الأهمية الصوتية المعطاة للردف بالألف، حيث بلغت نسبة الأبيات المردوفة بالألف 50,40% من مجموع الأبيات المردوفة في الديوان بينما احتلت الواو والياء نسبة 45,46% ،أما الياء بمفردها فكانت نسبتها 2,90% ،في حين لم تصل نسبة الواو إلا إلى 0,24% .

وكان حضور الألف متمركزا خاصة في غرض المدح حيث بلغت نسبته في هذا الغرض 80,36% ، من مجموع الأبيات المردوفة بالألف ، وهذا يكشف لنا كذلك أن البحتري تعامل مع غرض المدح تعاملا خاصا ومتميزا ، ولم تكن الأغراض الأخرى إلا مكملة لتقنية المديح البحتري ، فجميع المكونات الإيقاعية التي وقفنا عندها ، وجدناها تحتل أكبر نصيب من غرض المدح .

ونجد لدى البحتري ظاهرة أخرى في تعامله مع الردف وهي نزوعه المتشتيم نحو لزوم ما لايلزم ، ذلك لأنه في بعض القصائد يكتفي بالياء كردف أو الواو دون مزاوجة بينهما في عمل شعري واحد ، كما تعارف على ذلك الشعراء والنقاد ، ومن شأن التزامه بحرف واحد ،دون ترديفه الآخر، أن يوقعه في نوع من العنت ، ومضاعفة الجهد للبحث عن الكلمات المناسبة ، وسينعكس ذلك مباشرة حتى على نفس القصيدة ، حيث سنجد أن المقطوعات المردوفة بالواو وحدها أو الياء ، أكثر من القصائد : ففي الردف بالياء ، نظم البحتري ما يقرب من عشر (10) مقطوعات ، وست قصائد، أما الردف بالواو ، فنجده في أربع مقطوعات ولا نجد لذلك قصيدة واحدة .

ونعتقد أن البحتري لا يستطيع النظم أكثر من هذا الحجم دون الوقوع في التكلف ، وإن كان بعض الشعراء لا يجد صعوبة في لزوم ما لا يلزم ، كابن الرومي والمعري ، إلا أن البحتري لم يكن من هذه الطائفة ، فالقول الشعري عنده يمر عبر قنوات العفوية والانسيابية المتحررة .

وإذا كان العروضيون يتحدثون عن منازل الردف ، فيجعلونها ثلاثة أقسام :

" إما أن يكون بينه وبين انقضاء البيت حرف واحد ، وذلك في الشعر المقيَّد كقول طرفة :(سريع)

وَجَامِلٍ خَوَّعَ مِنْ نَيْبِهِ * زَجْرُ ٱلْمُعَلَّى أُصُلاً وَٱلْمَنِيحْ

.... وإما أن يكون بين الردف وبين انقضاء البيت حرفان وذلك في الشعر المطلق الذي لا خُروج له ، كقوله (وافر)

تَقُودُ أَيَّمَا ٱلْفِتْيَانُ إِنِّي * رَأَيْتُ ٱللَّهَ قَدْ غَلَبَ ٱلْجُدُودَا

.... وإما أن يكون بينه وبين انقضاء البيت ثلاثة أحرف ، وذلك في الشعر الذي له خُروج ، ولا بد قبل خروجه من الهاء المتحركة ، كقول كُثيِّر :(طويل)

فَلَمْ تُبْدِ لِي يَأْسًا فَفِي ٱلْيَأْسِ رَاحَةٌ * وَلَمْ تُبْدِ لِي جُودًا فَيَنْفَعَ جُودُهَا"[1]

فإن هذا التقسيم ينطوي على خصائص موسيقية تميز كل نوع من هذه الأنواع ، انطلاقا من عدد الحروف التي تفصل بين الردف وانقضاء البيت .

ولا شك أن منزلة الردف الثانية ، تشكل في نظرنا قيمة موسيقية متفردة تجعل الردف ، ألفا كان أو واوا وياء ، يحافظ على امتداده الإيقاعي ، ويكوّن مع الوصل قافية

---

(1) اللزوميات . المعري 7/1 _ 9 .

نموذجية في الشعر العربي، ويمكن التمثيل هنا، ببعض النماذج من أنواع الردف، في شعر البحتري، لنكشف من خلالها الفروق الموسيقية بينها.

فمن هذا النوع الثاني الذي يكون فيه الردف والروي والوصل، نذكر مقطوعة غزلية للشاعر، يقول فيها[1]. (الطويل)

بِكُلِّ سَبِيلٍ لِلنِّسَاءِ قَتِيلُ * وَلَيْسَ إِلَى قَتْلِ النِّسَاءِ سَبِيلُ
وَفِي كُلِّ دَارٍ لِلْمُحِبِّينَ حَاجَةٌ * وَمَا هِيَ إِلاَّ عَبْرَةٌ وَعَوِيلُ
وَإِنَّ بُكَائِي بِالطُّلُولِ لَرَاحَةٌ * فَهَلْ مُسْعِدَاتِي بِالْبُكَاءِ طُلُولُ؟
كَأَنْ لَمْ يَكُنْ فِيهَا لِعَيْنَيْكَ مَنْظَرٌ * إِذِ الدَّارُ دَارٌ وَالْحُلُولُ حُلُولُ
وَإِذْ حَسَنَاتُ الدَّهْرِ يَجْمَعْنَ بَيْنَنَا * عَلَى الْوَصْلِ وَالْحُرُّ الْكَرِيمُ وَصُولُ
فَأَحْدَثَتِ الأَيَّامُ بَيْنِي وَبَيْنَهَا * ذُحُولاً، وَمَا تَفْنَى لَهُنَّ ذُحُولُ
وَلَوْلاَ الْهَوَى مَا ذَلَّ فِي الأَرْضِ عَاشِقٌ * وَلَكِنَّ عَزِيزَ الْعَاشِقِينَ ذَلِيلُ

فالقافية في هذه الأبيات هي: (بِيلُ – ويل – لول – لُولُ – صول حول – لِيلُ). وهي عبارة عن مقطعين طويلين مفتوحين يتكونان من مَدَّتين، المد الأول هو ياء الردف أو واوه والمد الثاني هو الواو المتولد عن حرف الروي المتحرك، ولا نجد أي فاصل أو مقطع قصير بين هذين المقطعين، مما يعطي للردف تدفقا موسيقيا لا يقف عند حدود الروي فقط، ولكنه يتحد مع امتداد الوصل حتى الانتهاء من إنشاد البيت.

ولكن الأمر يختلف تماما، حين يكون بين الردف وانقضاء البيت ثلاثة أحرف، هي الروي، وهاء الوصل والخروج، إذ تتكون القافية في هذه الصيغة من مقطعين طويلين، يفصل

---

(1) ق. 658. 1679/3.

بينهما مقطع قصير ، هو حرف الروي ، ويمثل هذا الحرف قصيرُ الحركة ، وقفة زمنية غير مُعلنة على غرار القافية المؤسسة ، وعند هذه الوقفة يتكسر امتداد الردف وينفصل هذا الاتحاد بينه وبين الوصل الذي رأيناه في النوع الثاني ، ومثال ذلك ما قاله البحتري في إحدى قصائده المدحية[1] (الطويل)

مَتَى تَسْتَزِدْ فَضْلاً مِنَ الْعُمْرِ تَغْتَرِفْ * بِسَجْلَيْكَ مِنْ شُهْدِ الْخُطُوبِ وَصَابِهَا
تُشَدُّ بِنَا الدُّنْيَا بِأَخْفَضِ سَعْيِهَا * وَغَوْلُ الأَفَاعِي جَلَّةٌ مِنْ لُعَابِهَا
يُسَرُّ بِعُمْرَانِ الدِّيَارِ مُضَلَّلٌ * وَعُمْرَانُهَا مُسْتَأْنَفٌ مِنْ خَرَابِهَا
وَلَمْ أَرْتَضِ الدُّنْيَا أَوَانَ مَجِيئِهَا * فَكَيْفَ ارْتِضَائِيهَا أَوَانَ ذَهَابِهَا
أَقُولُ لِمَكْذُوبٍ عَنِ الدَّهْرِ زَائِغٍ * عَنِ تَغَيُّرِ آرَاءِ الْحِجَا وَانْتِخَابِهَا :
سَيُرْدِيكَ ، أَوْ يُنْبِيكَ ، أَنَّكَ مُخْلِسٌ * إِلَى شُقَّةٍ يُبْلِيكَ بُعْدُ مَآبِهَا
وَهَلْ أَنْتَ فِي مَرْمُوسَةٍ طَالَ أَخْذُهَا ** مِنَ الأَرْضِ إِلَّا حَفْنَةٌ مِنْ تُرَابِهَا

أما النوع الأول ، حين يكون بين الردف وانقضاء البيت حرف واحد هو الروي ، فهذا لاحظناه في القوافي المقيدة التي يتوالى فيها ساكنان ، وهذا التوالي من شأنه أن يعيق تكوين القافية موسيقيا ، لأن تسكين الروي بعد الردف يبدو لنا مصطنعا ، إيقاعيا على الأقل ، ونمثل لهذا النوع بمقدمة قصيدة مدحية يقول فيها البحتري،[2] (سريع)

إِنْ رَقَّ لِي قَلْبُكِ مِمَّا أُلَاقْ * مِنْ فَرْطِ تَعْذِيبٍ وَفَرْطِ اشْتِيَاقْ
وَجُدْتِ بِالْوَصْلِ عَلَى مُغْرَمٍ * فَزَوِّدِينِي مِنْكِ قَبْلَ انْطِلَاقْ
إِنْ أَنْتِ وَدَّعْتِ بِتَقْبِيلَةٍ * كَانَتْ يَدًا مَشْكُورَةً لِلْفِرَاقْ
أُحَاذِرُ الْبَيْنَ مِنْ أَجْلِ النَّوَى * طَوْرًا ، وَأَهْوَاهُ مِنْ أَجْلِ الْعِنَاقْ

---

(1) ق . 75 ، 231/1 _ 232 .
(2) ق . 583 ، 1510/3 .

وتأسيسا على هذه الأنواع الثلاثة ، وما تقدمه من إضافات موسقية للقافية نلاحظ أن الردف الذي يكون بعده الروي والوصل ، يحقق مجالا أكثر موسيقية من النوعين الآخرين مادام هذا النوع يجعل القافية مكونة من مقطعين طويلين متتاليين ، لا فاصل بينهما .

ونحن نتخذ من البحتري دليلا على صحة نتائجنا ، باعتباره شاعرا إيقاعيا بامتياز ، وشعره ينطق بدوره بهذه الخاصية للقافية المردفة ، حيث نلاحظ أن النوع الثاني من هذه القافية شكل تواترا مثيرا للانتباه ، في جميع الأوزان والأغراض الشعرية التي عرض لها البحتري والنماذج الشعرية المستشهد بها سابقا تبين لنا درجة موسيقية كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة حين ننشد هذه القوافي لأن المسألة صوتية بالدرجة الأولى ، وهذه القضية ترتبط بالسماع أكثر من أي عنصر آخر .

3 ـ التأسيس :

إذا كان الردف يعرف تنوعا صوتيا ، بين الألف والواو والياء ، وهذا التنوع ينعكس حتما على تكوين القافية الإيقاعي ، فإن التأسيس ، وإن كان ينحصر في الألف دون غيرها يعتبر أكثر كثافة وأقوى موسيقية من الردف ، من بعض الوجوه "ومما يدل على أن ألف المد أوضح في السمع من حروف المد الأخرى ، عناية الشعراء بها ، ومعظم أهل العروض ، لا حين تقع قبل الروي فحسب ، بل حين يفصل بينها وبين الروي بحرف ، وسموها حينئذ ألف التأسيس".(1)

---

(1) موسيقى الشعر ، ابراهيم أنيس ، 302 .

واعتبرها العروضيون، أساس بناء القافية، باعتبارها أول حرف يشعرنا ببداية تكوين القافية، وربما لهذا شبهها ابن جني بأساس الحائط في قوله: "ألف التأسيس كأنها ألف القافية، وأصلها أُخذ من أُسّ الحائط وأساسه، وذلك أن ألف التأسيس لتقدمها والعناية بها، والمحافظة عليها، كأنها أُسّ القافية".(1)

غير أن البحتري يتخلى - نسبيا - عن التأسيس في ديوانه مع أنه موسيقي بالفطرة، إذ لم يوظف التأسيس في ديوانه برمته إلا بنسبة 10,34٪، في أبيات تصل في مجموعها إلى تسعة وثلاثين وستمائة وألف بيت (1639)، وهي نسبة تقل كثيرا عن نسبة الردف، وليس لذلك تفسير في رأينا، إلا لأن التأسيس يتحقق بصعوبة في الشعر، رغم أن جميع أوزان الشعر العربي تقدم أنواعا من الضروب يمكن أن تحقق التأسيس.(2)

ونعتقد أن إزالة هذا التناقض بين الكثرة النظرية والندرة الإنجازية، يعود إلى طبيعة اللغة التي تضيّق من مجال اختيار الكلمات الملائمة للتأسيس، وكذا اختيار الصيغ الإيقاعية المتنوعة لهذا النمط القافوي.

ولكن ذلك لن يؤثر في قيمة التأسيس الموسيقية، فالقافية المؤسسة، في رأينا، تبقى تلك المحارة التي تنتظر غطاسها لينتشلها من أعماق المياه الباردة.

ويمكن التمييز بين نمطين من القافية المؤسسة في شعر

---

(1) تاج العروس الزبيدي 97/4. وانظر هذا الرأي أيضا في "الكافي في علم القوافي" ابن السراج الشنتريني 104. وكذلك حاشية الدمنهوري "151".

(2) نظريا كل الأوزان قابلة للتأسيس باستثناء الحالات التي تلتقي فيها ساكنان وهي التي يستأثر بها الردف. ونصادف هذه الحالات في أربعة أوزان هي المديد والرمل والسريع والمتقارب.

البحتري :

ـ النمط الأول: يضم الإيقاع الذي يقدمه الطويل والكامل والسريع والمتقارب ، ويسير هذا النمط وفق تفعيلة (فاعلن) وهنا تكون القافية المؤسسة مطلقة ، أو موصولة بهاء ساكنة .

ـ أما النمط الثاني : فيقدمه إيقاع البسيط والمنسرح الذي تمثله تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ)[1]. فيما يتعلق بالنوع الأول ، ظهر التأسيس في الطويل مقبوض الضرب (مفاعلن) كقوله :[2]

أَرَى بَيْنَ مُلْتَفِّ الأَرَاكِ مَنَازِلاَ * مَوَاثِلَ لَوْ كَانَتْ مَهَاهَا مَوَاثِلاَ
فَقِفْ مُسْعِدًا فِيهِنَّ إِنْ كُنْتَ عَاذِرًا * وَسِرْ مُبْعِدًا عَنْهُنَّ إِنْ كُنْتَ عَاذِلاَ
لَقِينَا الْمَغَانِي بِاللِّوَى فَكَأَنَّمَا * لَقِينَا الْغَوَانِي الآنِسَاتِ عَوَاطِلاَ
وَقَتْلُ الْمُحِبِّينَ الْعُيُونُ ، وَلَمْ أَكُنْ * أَظُنُّ الرُّسُومَ الدَّارِسَاتِ قَوَاتِلاَ

ونجده في الكامل ، صحيح الضرب (متفاعلن) كقوله .[3]

لَوْ كَانَ ذَنْبِي غَيْرَ حُبِّكِ ، إِنَّهُ * ذَنْبِي إِلَيْكِ لَكُنْتُ أَوَّلَ تَائِبِ
سَأَرُوضُ قَلْبِي أَنْ يَرُوحَ مُبَاعِدًا * لِمُبَاعِدٍ ، وَمُقَارِبًا لِمُقَارِبِ
وَإِذَا رَأَيْتُ الْهَجْرَ ضَرْبَةَ لاَزِبٍ * أَبَدًا ، رَأَيْتُ الصَّبْرَ ضَرْبَةَ لاَزِبِ

ويظهر كذلك في السريع الذي يكون ضربه مطويا مكسوفا (فاعلن)، وفي المتقارب محذوف الضرب (فعو/لن فَعَلْ ـ (فاعلن) .[4]

وهذا النمط التأسيسي ، هو الأكثر تواترا في ديوان

---

(1) ذكر محمد العلمي ، خمس صيغ للقافية المؤسسة ، ترجع في حقيقتها إلى التشكيلتين المذكورتين لدينا . "العروض والقافية ". 174 ـ 175 .
(2) ق 630 . 1599/3 .
(3) ق 54 . 159/1 .
(4) راجع نموذج السريع في . ق 176/1.60 . والمتقارب في ق 239/1.78 .

البحتري دون منازع ، إذ تصل عدد أبيات هذه الأوزان خمسة وثمانين وخمسمائة وألف بيت (1585) ، مشكلا بذلك نسبة 96,70% ، من مجموع القوافي المؤسسة في الديوان .

في حين لا تتجاوز أبيات النمط الثاني ، الخمسين بيتا (50) ، بنسبة تصل إلى 3,05% ، ولا يضم هذا النمط إلا البسيط والمنسرح ، ويمكن إرجاع تأخر هذا النوع إلى طول القافية التي يتضمنها ، الشيء الذي يجعل القارىء يجد صعوبة كبيرة في ضبط مكونات هذه القافية الصوتية ، ونمثل لذلك بقول البحتري من قصيدة المنسرح المؤسسة :(1)

أُذيعَ جَدْوَاكَ أمْ أكُونُ كَمَــنْ * يَكْتُمُ شُؤْبُوبَهَا وَوَابِلَهَا ؟
مَا إِنَّمَا نِعْمَةٌ إِذَا ذُكِـرَتْ * كَانَتْ عَطَاءً، وَكُنْتَ بَاذِلَهَا
لَنْ يَتَوَلَّى إِتْمَامَ آخِرِهَـا * إِلاَّ كَرِيمٌ أَنْشَا أَوَائِلَهَا
كُنْتَ بِبَدْءِ الإِحْسَانِ عَاجِلَهَا * فَكُنْ بِعَوْدِ الإِحْسَانِ آجِلَهَا

فنلاحظ هنا أن القافية ، وصلت إلى أقصى حدودها ، حيث تتكون من خمسة أحرف ، هي التأسيس والدخيل والروي والوصل ثم الخروج ، ولا توجد قافية أطول من هذه .

وربما كان هذا الطول سببا كافيا للشعراء كي ينأوا عن صياغة قوافيهم وفق هذا النمط الصعب . وسيتأكد ذلك حتى بالنظر إلى التشكيلات الإيقاعية التي يمكن أن تقدم قافية مؤسسة موصولة بهاء متحركة ، حيث سنجد خمس حالات فقط ، تحقق نظريا هذه القافية الصعبة ، وذلك في وزن المديد عندما يكون الضرب محذوفا مخبونا (فَعِلن ← فاعلن فعلن= مُسْتَعِلن) وفي البسيط حين يكون الضرب مخبونا (فعلن

---

(1) ق 718 . 1866/3 .

ـــ مستفعلن فعلن = مستعلن) وفي السريع، حين يكون الضرب مخبولا مكسوفا (فعلن ـــ مستفعلن فعلن= مستعلن) ثم أخيرا في المنسرح مطوي الضرب (مستعلن).

أما النمط الأول، فيحتل جميع التشكيلات الأخرى ليصل إلى أكثر من عشرين حالة نظرية.

وقد أوضحت لنا جداول نوع التأسيس هذه الظاهرة بشكل جلي في ديوان البحتري، إذ قسمنا فيها التأسيس ـ كما فعلنا في الردف ـ إلى أقسامه الثلاثة :" الأول أن يكون بينه وبين انقضاء البيت حرفان، وذلك في الشعر المقيّد كقوله: (مجزوء الكامل)

تَهْنِئهْ دُمُوعَكَ إِنَّ مَـنْ * يَبْكِي مِنَ ٱلْحَدَثَانِ عَاجِزْ

والثاني أن يكون بين التأسيس وبين انقضاء البيت ثلاثة أحرف، وذلك في الشعر المطلق الذي لا يلزمه خُروج كقوله: (طويل)

يُدِيرُونَنِي عَنْ سَالِمٍ وَأُدِيرُهُمْ * وَجِلْدَةُ بَيْنَ ٱلْعَيْنِ وَٱلْأَنْفِ سَالِمُ

فالألف سالم تأسيس، واللام دخيل، والميم روي، والواو بعد الميم وصل.

والثالث أن يكون بين حرف التأسيس وبين انقضاء البيت أربعة أحرف، وذلك في الشعر الذي يلزمه الخروج كقوله:(منسرح)

يُوشِكُ مَنْ فَرَّ مِنْ مَنِيَّتِهِ * فِي بَعْضِ غِرَّاتِهِ، يُوَافِقُهَا ".(1)

فالنوع الأول من هذه الأنواع الثلاثة، لاوجود له في ديوان البحتري لسببين :

ـ الأول : أن البحتري لم يكن يهتم بتقييد قوافيه، فلم تحتل

---

(1) اللزوميات 7/1 .

القوافي المقيدة في ديوانه إلا نسبة 3,84% ، بتسعة وستمائة بيت (609) .

- ويرجع السبب الثاني في رأينا ، إلى أن البحتري كان يرجح في مثل هذه الصيغة إرداف القافية وجعلها مطلقة على تأسيسها وجعلها مقيدة ، لأن وزن (فاعِلْ) الذي ترد فيه القافية مؤسسة مقيدة ، يقبل كذلك القافية المردفة المطلقة ، والبحتري مال بطبيعة الحال للصيغة الأكثر موسيقية .

أما النوع الثاني الذي تكون فيه القافية مكونة من التأسيس والدخيل والروي والوصل ، فهذا أشيعها في ديوان البحتري ، وربما في الشعر العربي برمته ، لما يحققه من طواعية موسيقية ، وتنويع إيقاعي جدير بالاهتمام .

وقد استأثر هذا النوع بخمسة أوزان هي الطويل والكامل والمتقارب ثم السريع فمجزوء الخفيف ، وكان نصيب الطويل منها قويا ، وصل إلى 71,58% ، وكان حاضرا كذلك في جميع الأغراض التي أمكن إحصاء التأسيس فيها ، مع تفوق بارز لغرض المدح الذي أخذ نسبة 68,21% من مجموع التأسيس في الديوان .

وداخل هذا النوع يمكن التمييز بين نمطين من القوافي المؤسسة :

النمط الأول: تكون فيه القافية المؤسسة موصولة بأحد حروف المد الثلاثة الألف أو الياء أو الواو ، ومثل هذا النوع قول البحتري في رثائية له[1] (طويل)

---

(1) ق 672 . 1727/3 .

بِأَيِّ أَسًى تَثْنَى الدُّمُوعُ الْهَوَامِلُ * وَيُرْجَى زِيَالٌ مِنْ جَوًى لَا يُزَايِلُ
دَعِ الْمَوْتَ يَغْتَلْ مَنْ أَرَادَ فَإِنَّهُ * ثَوَى الْيَوْمَ مَنْ تَخْشَى عَلَيْهِ الْغَوَائِلُ
وَلَمْ يَبْقَ مَرْهُوبٌ تُخَافُ شَذَاتُهُ * وَلَا مُفْضِلٌ تُرْجَى لَدَيْهِ الْفَوَاضِلُ
إِذَا عَاجِلُ الدُّنْيَا أَلَمَّ بِمُفْرِحٍ * فَمِنْ خَلْفِهِ فَجْعٌ سَيَتْلُوهُ آجِلُ

أما النمط الثاني، فتكون فيه القافية المؤسسة، موصولة بهاء ساكنة، ولا يمكن أن تكون الهاء إلا ساكنة، وهذا النمط اكثر نسبيا من النمط الاول خاصة في بحر الطويل، مثال ذلك ما قاله البحتري[1] (طويل).

هَبِ الدَّارَ رَدَّتْ رَجْعَ مَا أَنْتَ قَائِلُهْ * وَأَبْدَى الْجَوَابَ الرَّبْعُ عَمَّا تُسَائِلُهْ
أَفِي ذَاكَ بُرْءٌ مِنْ جَوًى أَلْهَبَ الْحَشَا * تَوَقُّدُهُ، وَاسْتَغْزَرَ الدَّمْعَ جَائِلُهْ
هَوَا لدَّمْعُ مَوْقُوفًا عَلَى كُلِّ دِمْنَةٍ * تُعَرِّجُ فِيهَا أَوْ خَلِيطٍ تُزَايِلُهْ
تَرَادَفَهُمْ خَفْضُ الزَّمَانِ وَلِينُهُ * وَجَادَهُمُ طَلُّ الرَّبِيعِ وَوَابِلُهْ
وَإِنْ لَمْ يَكُنْ فِي عَاجِلِ الدَّهْرِ مِنْهُمُ * نَوَالٌ وَغَيْبٌ مِنْ زَمَانِكَ آجِلُهْ

ولا يظهر النوع الثالث الذي تكون فيه القافية مكونة من التأسيس والدخيل والروي وهاء الوصل والخروج، إلا في ثلاثة تشكيلات إيقاعية هي البسيط والمنسرح ومجزوء الرجز، وقد سبق أن عللنا سبب قلة عناية البحتري وربما شعراء العربية، بهذه القافية المعقدة، ولا نجد هذه القافية إلا في غرضي المدح والهجاء.

ونمثل لهذا النوع بقوله[2]. (البسيط)

---

(1) ق 632 . 1606/3 .

(2) ق 699 . 1824/3 . وهذه ثاني قصيدة في التأسيس، ينوع فيها البحتري في حركة الدخيل، إذ المعلوم، أن حركة الدخيل تكون غالبا كسرة، ولكن الشاعر جاء بالضمة في البيت الخامس والثامن والسابع عشر ولا يعتبر ذلك عيبا فيما سمي بسناد الإشباع على ما أقره المعري في اللزوميات 14/1، ولكنه إذا جاء بالفتحة مع الكسرة يكون إذ ذاك قد وقع في هذا العيب نظرا لاختلاف طبيعة الكسرة والفتحة الصوتية، وهذا ما وقع فيه الشاعر في القصيدة الثانية رقم 328. 821/2 في الأبيات : 32/30/29/13/12 .

لَيْلٌ بِذِي الأَثْلِ عَنَّانِي تَطَاوُلُهُ * أَرَى بِهِ مُقْبِلًا قِرْنًا أُنَازِلُهُ

وَقَدْ أَبِيتُ وَفِي بَاعِ الدُّجَى قِصَرٌ * بِزَائِرٍ قَرَّبَتْ أُنْسًا مَخَايِلُهُ

إِذْ لَا وَسِيلَةَ لِلْوَاشِي يَمُتُّ بِهَا * مَعَ الصِّبَا وَهُوَ غَضَّاتٌ وَسَائِلُهُ

أَوَاخِرُ الْعَيْشِ أَخْبَارٌ مُكَرَّرَةٌ * وَأَقْرَبُ الْعَيْشِ مِنْ لَهْوٍ أَوَائِلُهُ

يَفْنَى الشَّبَابُ إِذَا مَا تَمَّ تَكْمِلَةً * وَالشَّيْءُ يُرْجِعُهُ نَقْصًا تَكَامُلُهُ

ومهما كانت صعوبة هذه القافية ، فإنها في كل الحالات نادرة التحقق في الشعر العربي ، ولن يؤدي ذلك إلى بخس قيمة التأسيس بصفة عامة، فدوره الموسيقي ، وقيمته الصوتية ، كونه ألف مد ، دون الياء أو الواو ، وكونه ثانيا أول مكون يعلن عن تكوين القافية، كل هذا يجعل التأسيس أحق بالاحتفال به من طرف الشعراء، وبالكشف عن حيويته الإيقاعية وتموجه الصوتي من قبل النقاد.

ولا شك أن ركوب القافية المؤسسة دليل براعة الشاعر، ومقدرته على تفجير آخر إيقاع في محطة البيت ، ألا وهو إيقاع القافية ، تلك الصخرة التي تريح موسيقى البيت الشعري لحين من الوقت .

واجتراء البحتري على تأسيس تسعة وثلاثين وستمائة وألف بيت (1639) خير دليل على أن القافية المؤسسة، لا يركبها إلا شاعر أراد أن يَشْعُر فغَنَّى .

4 ـ نوع الوصل :

مما لا شك فيه أن القافية تحدد موسيقاها، انطلاقا من حروف المد التي تتكون منها ، فإذا كانت الأوزان تتشكل من تفاعيل هي عبارة عن حركات وسواكن فإن القافية تكتسب أهميتها الإيقاعية من عدد المدات التي تتكون بواسطتها وكما كان المد من وراء تكوين الردف والتأسيس في قافية البحتري ، فهو كذلك مسؤول عن تحقيق الوصل في القافية ، مع أننا نجد إلى جانب الألف والواو والياء ، حروف الهاء والكاف ، كوصل للقافية إلا أن نسبة حروف المد الثلاثة في ديوان البحتري كانت تصل إلى 80,14% من مجموع الأبيات المطلقة، في حين لم تحتل الهاء والكاف إلا نسبة 19,85% ، وتوزعت هذه النسب على الشكل التالي:

	...ل بالياء	الوصل بالهاء	الوصل بالواو	الوصل بالألف	الوصل بالكاف	المجموع
...ع ...ت	7093	2 943	2 794	2 332	84	15 246
...بة ...ى ...ت ...صولة	%46,52	%19,30	%18,33	%15,29	%0,55	% 99,99
...بة ...ع ...ت ...وان	%44,74	%18,56	%17,62	%14,71	% 0,53	% 96,16

والملاحظة الأولى التي نخرج بها من هذا الجدول ، هي النسبة العامة التي انفردت بها الأبيات الموصولة في شعر البحتري (96,16%) ، لأن التقييد الذي يمنع ظهور الوصل في القافية ، لم يوجد إلا في الأوزان الهامشية في ديوان البحتري ، وهي :

الرمل 217 بيت المتقارب 171 بيت ، السريع 117 بيت مجزوء الكامل 48 بيتا ، والرجز 25 بيتا ، ثم مجزوء الخفيف 17 بيتا ، فالهزج 14 بيتا). لتصل بذلك عدد الأبيات غير الموصولة إلى تسعة وستمائة بيت (609).

أما الملاحظة الثانية : فتتعلق بتوزيع حروف المد الثلاثة في الوصل ؛ فإذا كانت الألف تحتل نسبة مهمة في القافية المردفة ، وتنفرد بالتأسيس ، فإنها في الوصل تتوارى للخلف ، وتشترك الأهمية للياء والواو وهذه ظاهرة نلاحظها في جميع الشعر العربي [1] ، وذلك لأن طبيعة اللغة العربية التركيبية ، تفسح المجال واسعا لتواتر الكلمات مكسورة الحرف الأخير أو مضمومته ، فيما أن القيمة الصوتية لهذين الحرفين تزداد كثافة حين يكونان وصلا للقافية على عكس الألف الذي يفقد تلك القوة التي كانت له في الردف أو التأسيس .

وربما لهذه القوة الصوتية يصعب وصل القوافي بالألف لأن تنفس الشاعر يضعف تدريجيا عبر البيت حتى يصبح خافتا في نهاية القافية ، وهي حالة تتطلب أصواتا تلائم المقام ، ونعتقد أن الياء والواو ، تصلحان بامتياز لتكونا مكوناإيقاعيا يسطر نهاية البيت الموسيقية ؛ فيبدأ

(1) راجع في هذا الصدد إحصائيات جمال الدين بن الشيخ لشعر أبي تمام والبحتري وكتاب الأغاني 172 . Poétique Arabe

إيقاع بيت جديد ..

وتتضح موسيقا الوصل بجلاء حين رَبْطها بالأغراض التي تواترت فيها أكثر من غيرها، فسنجد غرض المدح بمفرده يحتل من الوصل نسبة 78,71% بأبيات تصل في مجموعها إلى واحد واثني عشر ألف بيت (12001) وهذا الكم يشير فعلا إلى القيمة الصوتية التي يمثلها الوصل، ذلك لأن غرض المدح عند البحتري كان مركز إبداع الشاعر، وبؤرة تتشكل فيها براعته اللغوية والموسيقية، ولهذا لاحظنا أن المديح عند البحتري استقل بكل المكونات الإيقاعية المدروسة، من الوزن حتى آخر مكون، ومن ضمن هذه المكونات، بطبيعة الحال، يظهر الوصل كوقفة زمنية خفيفة، تقف عندها موجة الإيقاع، طارحا إمكانيات متعددة للشاعر، يوفق بينها وبين حدة موسيقى بيته أو خُفُوتها.

غير أن الوصل في ديوان البحتري، تختلف درجة قدرة موسيقاه، باختلاف طبيعته الصوتية التي تميزه عن غيره، وتجعله حاملا لخصائص إيقاعية لا تتوفر في غيره، فإذا كانت الياء والواو والألف لها مؤشرات صوتية محددة، تعرفنا عليها في الردف والتأسيس، فإن الهاء والكاف، لهما طبيعتان مختلفتان عن هذه الأحرف الثلاثة. فالهاء وإن كانت صوتا أَضْعَفَ من الألف والواو أو الياء، إلا أنها في الوصل، تتمظهر وفق آليتين إيقاعيتين:

- فهي قد تكون ساكنة، فتشكل بذلك نهاية القافية،

وفي نفس الوقت إعلانا عن بداية بيت جديد.

- وقد تكون مطلقة، فيتولد عن هذا الإطلاق إشباع لحركتها، فيكون هذا الاشباع ألفا أو ياءً، أو واوا ضمن ما يسمى بالخروج، ولهذه الحالة طبيعة صوتية خاصة نتحدث عنها بعد قليل.

وفي هذه الحالة تكون القافية قد أكملت آخر مكون لها، يمكن العثور عليه في الشعْر العربي.

أما الكاف فالاختلاف حول جعلها وصلا بين واضح من خلال تتبعنا للكتب التي اهتمت بالقافية، فجعلت الخيار في جعلها رويا أو وصلا، موكولا للقارئ أو الشاعر وأهم من ذهب لذلك أبو العلاء المعري الذي تحدث عن قوافي البحتري المختومة بهذا الحرف، فأشار إلى خلاف العروضيين حول تصنيف مثل هذه القوافي، فقد ذهب إلى أن العرب أكثر ما يتفق لهم: "أن يلزموا حرفا لا يلزم مع التاء التي للتأنيث، أو الكاف التي للإضمار لأنهما ضعيفتان، وكلتاهما من حروف الْهَمْس".(1)

والمعري يتحدث عن الكاف، فيجعلها رويا لا وصلا، ولا يميل لرأي من يعدها وصلا لحجة موسيقية، فيقول: "وقد كان بعض المتأخرين من أهل العلم يجعل تاء التأنيث وصلا، وكذلك كاف الإضمار، لما وجده من لزوم الشعراء إياهما في بعض الأشعار، وذلك يَنْتَقِضُ عند العلماء بأحكام القوافي".(2)

ومن هذا المنظور وقف عند بعض قصائد البحتري التي جُعلت كافُها وصلا، فاعتبرها رويا على عكس ما نجد في الديوان المطبوع.

---

(1) اللزوميات: 1/ 21.

(2) نفسه 1/23، وتجدر الإشارة أن المعري حين تحدث عن الوصل لم يكن يذكر الكاف وإنما يقتصر على ذكر الألف والواو والياء والهاء. انظر كذلك "الفصول والغايات"

من ذلك مثلا ما قاله عن قصيدة البحتري التي مطلعها[1] (مجزوء الكامل).

يَأْبَى شُكُوكَ وَاعْتِلَاؤُكْ * إِلاَّ الَّتِي فِيهَا سَنَاؤُكْ

"هذه القصيدة في قول جل الناس ينبغي أن تكون في الكاف وعلى قول بعضهم يجوز أن تكون فيما رويه همزة"[2]

وقال عن القصيدة التي مطلعها[3] (منسرح)

مِنْ نِعْمَةِ الصَّانِعِ الَّذِي صَنَعَكْ * مَا غَكَ لِلْمَكْرُمَاتِ وَابْتَدَعَكْ

" هذه القطعة ينبغي أن تكون في حرف الكاف على مذهب جِلَّةِ أهل العلم ، وقد ذهب بعض المتأخرين إلى أن الروي هاهنا هو العين ، وليس ذلك مأخوذا به".[4]

وتحدث كذلك عن مقطوعة مطلعها[5] (مجزوء الكامل)

اَلَّلهُ جَارُكَ فِي انْطِلَاقِكْ * تِلْقَاءَ شَامِكَ أَوْ عِرَاقِكْ

فقال عنها :" ذُكرتْ في القاف ، ومذهب الجِلّة من أهل العلم أن تكون في الكاف ".[6]

وكل هذه المنظومات التي ذكرناها ، خالف فيها محقق ديوان البحتري رأي المعري ، فاعتبر الكاف فيها وصلا لا رويا ، في حين اتفق المحقق مع المعري في مقطوعتين ذكرتا في الكاف كما نص على ذلك المعري[7].

وحتى المنظومات التي لم يشر إليها المعري ، كان محقق الديوان في الهامش يشير إلى اختلاف النُّسَخ في تصنيفها ، حيث كانت كل المنظومات تصب في رأي المعري ، وتضعها فيما رويه كاف[8].

---

(1) ق 11، 1/ 37 .

(2) عبث الوليد ، 30 .

(3) ق 531 2/ 1334 .

(4) عبث الوليد 294 _ 295 .

(5) ق 579 ، 3/1495 .

(6) عبث الوليد 342 .

(7) ق 614، 3/1567، وق 616، 3/1570، وانظر رأي المعري فيهما في عبث الوليد "451،

(8) راجع المنظومات ق 9، 1/33، وق 272، 2/688، وق 254، 1/617، وق 647، 3/1664.

وهذا الخلاف انعكس حتى على تقعيدات العروضيين الذين لم يستطيعوا الحسم في هذه الكاف ، هل تصلح وصلا ؟ وما هي شروط تحقق ذلك ؟ وهل تكون رويا فقط ؟ وما هي مبررات ذلك ؟.

وقد ترك الدمنهوري الخيار للقارىء في أن يجعل الكاف وصلا أو رويا ، فقال:

" وأما الكاف ، فأنت فيها بالخيار ، إن شئت جعلتها وصلا ولزمت الحرف الذي قبلها ، لأجل أن يكون رويا ، وإن شئت جعلتها رويا ، لكن الأحسن إذا استعملت رويا التزامُ ما قبلها ، كقول عليٍّ كرّم الله وجهه :(رجز)

إِنَّ أَخَاكَ الْحَقَّ مَنْ كَانَ مَعَكْ * وَمَنْ يَضُرُّ نَفْسَهُ لِيَنْفَعَكْ
وَمَنْ إِذَا رَيْبُ الزَّمَانِ صَدَّعَكْ * شَتَّتَ فِيكَ شَمْلَهُ لِيَجْمَعَكْ "[1]

غير أن الدمنهوري ، وإن نص على مسألة الخيار ، فإنه في الأخير يميل لنفس رأي المعري فيجعل الكاف رويا مع لزوم الحرف الذي قبل الكاف ، وهو هنا العين ، حتى تتقوى الكاف ، وتبرز موسيقاها واضحة في نهاية البيت ، وهذه ظاهرة تشاركه فيها التاءُ الكافَ ، إذ يغلب حين تكون التاء أو الكاف رويا ، أن يلتزم الشعراء قبلهما ، بحرف معين ، كما فعل الشَّنْفَرَي مثلا في تائيته[2] (طويل)

أَلاَ أُمُّ عَمْرٍو أَجْمَعَتْ فَاسْتَقَلَّتِ * وَمَا وَدَّعَتْ جِيرَانَهَا إِذْ تَوَلَّتِ

حيث التزم في أغلب أبياتها اللام المشددة قبل التاء ، وهناك نماذج أخرى ذكرها المعري في اللزوميات .

وكذلك فعل البحتري في تائيتين له ، التزم في الأولى حرف اللام المشدد ومطلعها[3] (طويل).

---

(1) حاشية الدمنهوري 142 .
(2) المفضليات 108 .
(3) ق 142 . 367/1 .

تَخَلَّ مِنَ الأَطْمَاعِ إِمَّا تَخَلَّتِ * وَوَلِّ هُزُوقَ الدَّهْرِ مَا قَدْ تَوَلَّتِ

والتزم في الثانية حرف الدال المشدد ، فقال في مطلعها[1] (طويل).

رَأَتْ وَخْطَ شَيْبٍ فِي عِذَارِي فَصَدَّتِ * وَلَمْ تَتَنَظَّرْ بِي نَوًى قَدْ أَجَدَّتِ

ونعتقد بعد ذلك ، أن حكم الكاف يتفق مع حكم التاء ، ولهذا وجب اعتبارها رويا كما ذهب لذلك المعري والدمنهوري ، وإن كنا تركنا تصنيف ديوان البحتري كما جاء به المحقق ، خاصة وأن الأبيات الموصولة بالكاف لاتتجاوز الأربعة والثمانيين (84) بيتا ، بنسبة 0,55% من مجموع أبيات البحتري الموصولة .

5 ـ الخروج :

يعتبر الخُروج آخر مكون تقدمه القافية للقصيدة العربية ، فبهذا المكون " يكون خروج الشاعر من البيت "[2]. وعلل بعض العروضيين سبب تسميته بالخروج :"ببروزه وتجاوزه للوصل التابع للروي "[3].

ولا يكون إلا في القافية الموصولة بالهاء المتحركة، حيث يتولد عن هذه الحركة أحد حروف المد الثلاثة، الألف أو الواو أو الياء .

---

(1) ق 143 . 1/ 369 .

(2) "الإرشاد الشافي". الدمنهوري 148 .

(3) "الكافي في العروض والقوافي " الخطيب التبريزي 159. وانظر أيضا : "الكافي في علم القوافي " الشنتريني 103. و" الطريقة المعبّدة إلى علمي الخليل بن أحمد "د.عبد الحميد السيد 244و" عروض الشعر العربي بين التقليد والتجديد "د. أمين عبد الله سالم 183 .

ورغم أن الخروج لايحتل إلا نسبة 9,14% من مجموع شعر البحتري، إلا أن قيمته الموسيقية مع ذلك، تكمن في كونه آخر مايتعلق بالأذن من مكونات القافية، إضافة إلى أن الخروج هو أصلا أحد حروف المد، التي رأينا قيمتها ودورها في تكوين الردف والتأسيس.

ولعل أكثر هذه الأنواع تواترا في شعر البحتري هي الألف التي احتلت نسبة 51,76% من مجموع الأبيات الوارد فيها الخروج، حيث وصل عدد أبياتها خمسين وسبعمائة بيت (750)." وهو كثير الورود في الشعر العربي، ولا سيما بعد حروف الردف ".[1]

ومثله قول البحتري[2] (طويل).

أُنَجّيكِ عَنْ عَيْنَيي وَطُولِ سُهَادِهَا * وَحُرْقَةِ قَلْبِي بِالْجَوَى وَاتِّقَادِهَا

وَأَنَّ الْهُمُومَ اعْتَدْنَ بَعْدَكِ مَضْجَعِي * وَأَنْتِ الَّتِي وَكَّلْتِنِي بِاعْتِيَادِهَا

خَلِيلَيَّ إِنِّي ذَاكِرٌ عَهْدَ خُلَّةٍ * تَوَلَّتْ وَلَمْ أُذْمِمْ حَمِيدَ وِدَادِهَا

فَوَا عَجَبَا مَا كَانَ أَقْصَرَ دَهْرَهَا * لَدَيَّ، وَأَدْنَى قُرْبَهَا مِنْ بِعَادِهَا

وَكُنْتُ أَرَى أَنَّ الرَّدَى قَبْلَ بَيْنِهَا * وَأَنَّ افْتِقَادَ الْعَيْشِ قَبْلَ افْتِقَادِهَا

وكان حضور الألف بارزا في بحر الطويل بنسبة 68,93%، وفي غرض المدح بنسبة 95,47% مما يشير إلى قيمة هذا النوع في الخروج، وسيطرته على أهم تشكيل إيقاعي لدى البحتري وكذا على أبرز غرض في ديوان الشاعر.

ويلي الألف في الأهمية والتواتر، الياء[3]، التي احتلت نسبة 36,71% من مجموع الخروج، فوصلت أبياتها إلى اثنين وثلاثين وخمسمائة بيت (532) وعلى نفس شاكلة

(1) "مشاهد الشواهد في علم القوافي"، أحمد محمد الشيخ 36.
(2) ق 714/2.
(3) مشاهد الشواهد 37.

الألف، تستأثر الياء من المدح بنسبة 93,80% مما يعطي لهذا النوع خصائص مقاربة للألف من حيث الأهمية الموسيقية ، ونمثل لهذا النوع بقول البحتري[1] (كامل)

"لِلْفَضْلِ" أَخْلَاقٌ يَلِقْنَ بِفَضْلِهِ * مَا كَانَ يَرْغَبُ مِثْلُهَا عَنْ مِثْلِهِ
جَمَعَ الْمَكَارِمَ كُلَّهَا بِخَلَائِقٍ * لَمْ تَجْتَمِعْ فِي سَيِّدٍ مِنْ قَبْلِهِ
فَمَتَى يَقِفْ تَقِفِ الْعُلَا وَمَتَى يَسِرْ * مُتَوَجِّهًا تَسِرِ الْعُلَا فِي ظِلِّهِ

ولا يحتل الواو إلا نسبة 11,52% من مجموع الخروج في ديوان البحتري ، إذ ورد فقط في ستة أوزان من أصل تسعة هي (البسيط والكامل والمتقارب والطويل ثم السريع فالمنسرح) • وهي أوزان كما نلاحظ تنتمي للتشكيلات الإيقاعية الطويلة على عكس ما ذهب إليه محمد الشيخ من أن الواو يناسب الأوزان القصار •[2] •

ومن ذلك ما قاله البحتري •[3] (بسيط)

قَدْ تَقَلَّبَتْ نُوَبُ الْأَيَّامِ مِنْ شِيَمِي * لِكُلِّ نَائِبَةٍ رَأْيٌ أُجَانِبُهُ
تَجَارِبٌ أَبْدَلَتْنِي غَيْرَ مَا خُلُقِي * وَشِيمَةُ الْمَرْءِ أَبْدَالًا تَجَارِبُهُ
إِذَا اقْتَصَرْتَ عَلَى حُكْمِ الزَّمَانِ فَقَدْ * أَرَاكَ شَاهِدُ أَمْرٍ كَيْفَ غَائِبُهُ

وليس من غريب الصدف أن نجد أن أول مكون يحدد القافية قد يكون ألف مد كما هو في التأسيس ، أو ألفا وواوا ويا ء كما هو الأمر في الردف ، فيما يكون آخر مكون قافوي نفس هذه الحروف الثلاثة دون غيرها ، وما كان ذلك ليتحقق إلا لما

(1) ق 644 • 3/ 1655 •
(2) مشاهد الشواهد 37 •
(3) ق 73 • 1/226 •

في هذه الحروف ، وعلى درجات متفاوتة ، من شحنات صوتية ، وقيم موسيقية تميز القافية، وتفردها عن المكونات الإيقاعية الأخرى .

ومرة أخرى يؤكد لنا المدح قيمة وأهمية الخروج في تطعيم البنية الإيقاعية الشاملة للقصيدة العربية فقد احتل الخروج في المدح نسبة 93,44% من مجموع أبيات الأغراض التي توفر فيها هذا المكون ، رغم أن هذه النسبة تصل فقط إلى 8,54% من مجموع ديوان البحتري، إلا أنها مع ذلك تشير إلى قيمة وأهمية الخروج لقافية شعر البحتري، خاصة غرض المدح الذي أبدع فيه الشاعر ما وسعه الإبداع .

6 ـ نوع القافية :

نعتقد أن موسيقى القافية في الشعر العربي ، يمكن أن تُحدَّد كذلك انطلاقا من أنواعها ، ذلك لأن كل نوع من الأنواع الخمسة يحمل شحنة صوتية تختلف عما يمكن الكشف عنه في النوع الآخر .

فأعلاها درجة في ذلك القافية المُتواتِرة ، وتتلوها المُتَراكِبة ، وأدناها قيمة صوتية القافية المُتكاوِسة فالمُترادِفة .

ومما يعطي للنوعين الأولين سبقا في تحديد موسيقى القافية ، كون القافية المتواترة ، تضم جميع القوافي المردفة ، وبعض المجردة ، وكذلك القافية المتراكبة، تضم بعض القوافي المردفة الموصولة بالهاء المتحركة، وجميع القوافي المؤسسة . وسبق أن أوضحنا منذ الفصل النظري أن الردف والتأسيس ما دخلا قافية إلا ومنحاها شحنة إيقاعية ألْطَفَ وأكثر موسيقية ، مما لو بقيت مجردة منهما .

بينما القافية المتكاوسة ، بالإضافة إلى أنها قافية مجردة ، تعتبر قافية كثيرة الحروف المتحركة تصل إلى أربعة أحرف ، وهذا العدد من المتحركات من شأنه عرقلة موسيقى القافية .

أما المترادفة ، فأمرها واضح ، لأنها تسمح بتوالي ساكنين في نهاية القافية ، حيث يكون الساكن الأول حرف مدّ ، وهو الردف ، بينما الساكن الثاني هو الروي ، ولغتنا لا تعرف هذة الظاهرة إلا في القوافي ، أي أن الذوق لا يقبلها بيسر .

ولم يخرج البحتري ، عن هذا النمط العام ، حيث وظف في شعره أربعة أنواع من الأنواع الخمسة ، وهي : القافية المتواترة (٥ ـ ٥) ، والمتداركة (٥ ـ ـ ٥) . والمتراكبة (٥ ـ ـ ـ ٥) ، ثم المترادفة (٥٥) . أما المتكاوسة (٥ ـ ـ ـ ـ ٥) فلا وجود لها في شعره .

6 ـ 1 : واحتلت القافية المتواترة ، صدارة هذه الأنواع ، بثمانية وستين ومائة وثمانية آلاف بيت (8168) ، بنسبة 51,52% ، من مجموع شعر البحتري ، فهي على ذلك تستأثر بمفردها بنصف شعر البحتري أو أكثر بقليل .

وتواترت في خمسة عشر تشكيلا إيقاعيا من مجموع عشرين فكانت بذلك أهم نوع يأخذ مكانه في أغلب الأوزان ، ولا شك أن لذلك علاقة بطبيعة الأضرب في هذه الأوزان ، فكل الأضرب في هذا النوع تنتهي بسبب خفيف ، وهي إما صحيحة كـ (فاعلاتن) في الخفيف والمجتث ، و (مفاعيلن) في الطويل والهزج ، أو (فعولن) في المتقارب ومخلع البسيط ، وقد تأتي مقطوعة كـ (متفاعلْ) في الكامل ، و (فاعلْ) في البسيط ، و (مستفعلْ) في المنسرح والرجز ، ومجزوء البسيط وقد يكون محذوفا ، كـ (مفاعلْ) في الطويل ، وغير

ذلك من التشكيلات التي تسمح بظهور السبب الخفيف في هذه التفعيلات التي تستغلها القافية المتواترة وداخل هذه القافية نجد أربعة أوزان من أصل خمسة عشر تحتل نسبة 83,09% من مجموع هذا النوع ، وهي أوزان الخفيف بسبعة وخمسين وستمائة وألفي بيت (2657)، والطويل بخمسة وأربعين وأربعمائة وألف بيت (1445) ثم الكامل بتسعة وأربعمائة وألف بيت (1409) ، فالوافر بستة وسبعين ومائتين وألف بيت (1276) .

وهذه أهم الأوزان في ديوان البحتري بالمقارنة مع نظيراتها مما يدل على قيمة هذا النوع من القافية ، ويشير كذلك الى بنيته الإيقاعية الموازية لبنية هذه التشكيلات .

ومن أمثلة هذا النوع من ديوان البحتري قوله [1] (وافر)

يَعِيبُ الْغَانِيَاتُ عَلَيَّ شَيْبِي * وَمَنْ لِي أَنْ أُمَتَّعَ بِالْمَعِيبِ

أو قوله [2] (خفيف)

شَعَرَاتٌ سُودٌ إِذَاخُلْنَ بِيضًا * حَالَ عَنْ وَصْلِهِ الْمُحِبُّ الْكَئِيبُ

أو كقوله [3] (متقارب)

وَحُمِّلْتُ عِنْدَي ذَنْبَ الْمَشِيبِ حَتَّى كَأَنِّي ابْتَدَعْتُ الْمَشِيبَا

وهذه النماذج كما نلاحظ جاءت قوافيها مردفة، وهو الغالب في هذه القوافي المتواترة ، حيث تكون القافية مردفة موصولة إما بالألف أو الياء أو الواو أو الهاء الساكنة إما إذا كانت موصولة بهاء متحركة فهي من نوع المتداركة .

وقد تأتي ضمن هذا النوع بعض القوافي المجردة من

(1) ق : 33 ، 99/1 .
(2) ق : 36 ، 113/1 .
(3) ق : 51 ، 150/1 .

الردف كقول الشاعر [1] (طويل)

وَمِنْ أَيْنَ أَصْبُو بَعْدَ شَيْبِي ، وَبَعْدَمَا * تَأَلَّى أَلْخَلِيُّ أَنَّ ذَا الشَّيْبِ لَا يَصْبُو؟!

أوقوله : [2] (سريع)

وَا عُمَرَا ! نَوْحًا لِفُقْدَانِهِ * سِيَّانِ عِنْدِي شِبْتُ أَمْ مِتُّ

6 ـ 2 : وتأتي القافية المتداركة في المرتبة الثانية بعد المتواترة ، بتسعة وثلاثين وثمانمائة وخمسة آلاف بيت (5839) بنسبة 36,83% ، من مجموع أبيات الديوان.

وتتكون هذه القافية من وتد مجموع ، مما يؤهلها لأن تستقل بنوع محدد من أضرب الشعر العربي ، ك (مفاعلن) في الطويل ، و(متفاعلن) في الكامل ومجزوئه ، و(فَعَلْ) في المتقارب ، و(فاعلن) في السريع والرمل ، ثم (مستفعلن) في الرجز ومجزوء الخفيف ، وهذه هي التشكيلات الثمانية التي تضمنتها القافية المتداركة في ديوان البحتري ، ولكن وزنين فقط هما الطويل و الكامل ، استطاعا ، الاحتفاظ بنسبة 83,66% بأبيات تصل إلى خمسة وثمانين وثمانمائة وأربعة آلاف بيت (4885) .

ويغلب على قوافي هذا النوع أن تكون مؤسسة كقول البحتري [3] (طويل)

أَبَعْدَ الشَّبَابِ الْمُنْتَضَى فِي الذَّوَائِبِ * أُحَاوِلُ لُطْفَ الْوُدِّ عِنْدَ الْكَوَاعِبِ

أو قوله [4] (طويل) .

تَقَضَّى الصِّبَا إِلَّا تَلَوُّمَ رَاحِلِ * وَأَغْنَى الْمَشِيبُ عَنْ مَلَامِ الْعَوَاذِلِ

ويُشترط في القافية المؤسسة المتداركة أن تكون موصولة بالالف او الياء او الواو او الهاء الساكنة فاذا كانت الهاء محركة ، فالقافية حينئذ كه

(1) ق 39 . 123/1 .

(2) ق 158. 390/1 .

(3) ق 35 . 108/1 .

(4) ق 715. 1858/3.

متراكبة ، أي منتهية بفاصلة صغرى ، وليس بوتد مجموع .

وقد تكون القافية مردفة ، حين تنتهي بهاء وصل متحركة، ومثل هذا قول الشاعر [1] (طويل)

وَلَمْ أَرْتَضِ الدُّنْيَا أَوَانَ مَجِيئِهَا * فَكَيْفَ ارْتِضَائِيهَا أَوَانَ ذَهَابِهَا

أو قوله [2] (طويل).

وَقَدْ خَبَّرَ الشَّيْبُ الشَّبِيبَةَ أَنَّهَا * تَقَضَّتْ، وَأَنِّي مَا سَبِيلِي سَبِيلُهَا

ونلاحظ أن القافية المردفة تحضر في ثلاثة أنواع من هذه القوافي ، فقد تكون في القافية المتواترة، أوالمتداركة أو المترادفة ، وإن كان وجودها الغالب في النوع الأول،بينما تحضر القافية المؤسسة ، في المتداركة، ولكن المكان المثالي للتأسيس هو في النوع الأول .

وقد تكون قافية هذا النوع كذلك خالية من التأسيس والردف ، ومثال هذه القوافي المجردة قول البحتري [3] (سريع)

شِبْتُ فَمَا أَنْفَكُّ مِنْ حَسْرَةٍ * وَالشَّيْبُ فِي الرَّأْسِ رَسُولُ الرَّدَى

وقوله [4] (طويل).

رَأَتْ وَخْطَ شَيْبِي فِي عِذَارِي فَصَدَّتِ * وَلَمْ تَنْتَظِرْ بِي نَوًى قَدْ أَجَدَّتِ

6 ـ 3 : وأخذت القافية المتراكبة نسبة 10,92% من مجموع شعر البحتري حيث وصلت أبيات هذا النوع واحدا وثلاثين وسبعمائة وألفه بيت (1731) ولأن هذا النوع ينتهي بفاصلة صغرى ، فقد كانت الأوزان التي تحتمل أعاريضها هذا الشكل قليلة ،إذ يوجد ضرب البسيط والمديد المخبون(فعلن) و(مستعلن) المطوية في المنسرح ومجزوء الرجز ،و(فعلن) المحذوفة المخبونة في الرمل ، وضرب الكامل الأحذّ (مُتَفَا)،

(1) ق 75 ، 232/1 .

(2) ق 679، 1771/3.

(3) ق 23 . 65/1 .

(4) ق 143، 369/1 .

ثم ضرب الوافر المجزوء (مفاعلتن).

ونصف أبيات هذا النوع ذهبت للبسيط بنسبة 58,69% وبستة عشر وألف بيت (1016) ، فيكون البسيط بذلك قد كثف وجوده في هذا النوع ، بعد أن كان غائبا ، في القافية المتداركة ، وقليل الحضور في القافية المتواترة بنسبة 9,45% .

وتجدر الإشارة أن قافية هذا النوع تكون مجردة في الغالب الأعم ، كقول البحتري (بسيط) (1)

والشيب مهرب من جارى منيته * ولا نجاء له من ذلك الهرب

أو قوله (2) (بسيط)

قالت مشيب وعشق رحت بينهما * وذاك في ذاك ذنب ليس يغتفر

وهي أبيات تنتمي لبحر البسيط كان ضربها مخبونا فأصبح (فعلن) وهو ما يؤهلها لاحتضان القافية المتراكبة ، بشكل موسيقي لا يتحقق في غيرها . ويقترب المنسرح من البسيط في احتضان هذه القافية ، خاصة حين يكون الضرب مطويا (مستعلن) ، كقول الشاعر (منسرح) (3)

كيف يروا الزمان يخربه * ماضي شباب أغذذت في طلبه

أو قوله (4) (منسرح)

شيب أرتني الأسى أوائله * فليت شعري ماذا ترى أخره

ولكن القافية المتراكبة مع كل ذلك ، قد يتوفر فيها شحنة متميزة حين تحتضن القافية المؤسسة التي يكون بين ألف تأسيسها وانقضاء البيت أربعة أحرف هي الدخيل والروي والوصل ثم الخروج ، وهذا النوع لا يوجد إلا في البسيط والمنسرح كما رأينا في المكان الخاص بالتأسيس

---

(1) ق 38 ، 119/1 .
(2) ق 379 ، 954/2 .
(3) ق 80 ، 241/1 .
(4) ق 409 ، 1034/2 .

ومثله قول البحتري (بسيط) (1)

يَفْنَى الشَّبَابُ إِذَا مَا تَمَّ تَكْمِلَةً * وَالشَّيْءُ يُرْجِعُهُ نَقْصًا تَكَامُلُهُ

6 ـ 4 : أما القافية المترادفة ، فلا تأخذ من ديوان البحتري إلا بنسبة 0,73% حيث يصل عدد أبياتها إلى سبعة عشر ومائة بيت (117) فقط .

وهذه القلة تعود كما سبق أن رأينا إلى أن توالي الساكنين لا يوجد في اللغة العربية، وإنما هي ظاهرة عروضية لا غير ، إذ يمكن أن تطلق قوافي هذا النوع مع العلم أنها ستخرج عما وضعه العروضيون وألفه الشعراء .

وجميع أبيات هذه القافية مردفة ، إذ لا يمكن تحقيق توالي الساكنين إلا إذا كان الساكن الأول حرف مد، وهو الردف ، والثاني حرف صحيح ، وهو الروي (اللهم في حالات نادرة جدا يكون فيها الساكن الأول حرفا صحيحا ولكنها غائبة في شعر البحتري) .

وسنجد هذه القافية في تشكيلتين إيقاعيتين ، هي تشكيلة السريع حين يكون ضربه مطويا موقوفا (فاعلانْ) والمتقارب حين يكون ضربه مقصورا (فعولْ) ولا توجد من هذا النوع الأخير في ديوان البحتري إلا مقطوعة واحدة عدتها أربعة أبيات ، مطلعها (2).

أَلَمْ تَرَنِي يَوْمَ فَارَقْتُهُ * أُوَدِّعُهُ وَالْهَوَى يَسْتَزِيدْ

أما القافية التي على السريع فتحتل نسبة 96,58% من مجموع القافية المترادفة ومن هذا النوع قول البحتري (3):

وَمِنْ عَنَاءِ الْمَرْءِ أَوْ أَفْنِهِ * فِي الرَّأْيِ أَنْ يَأْمُرَ مَنْ لَا يُطِيعْ

---

(1) ق 966 . 1824/3 .
(2) ق 312 . 791/2 .
(3) ق 503 . 1257/2 .

أو قوله (1)

سَأَلْتُ عَنْ مَالِي وَلَا مَالَ لِي * غَيْرَ بَقَايَا تُرِكَتْ لِلْحُقُوقْ

والقافية المترادفة كما نرى من خلال هذه النماذج أقرب إلى القافية المتواترة منها إلى أي نوع آخر، إذا أطلقت ولكن مانعها من الإطلاق هو الحرص على عدم اختلاف حركات الروي.

7 ـ حدود القافية :

إن حدود القافية الثلاثة، تكشف عن جوانب موسيقية ثاوية في كل نوع من هذه الأنواع، سواء كانت القافية مردفة أو مؤسسة أو مجردة.

وتقوى موسيقى أحد هذه الحدود أو تضعف وفق ما لديها من قدرة على احتواء نوع القوافي ذات الشحنات الإيقاعية الأكثر كثافة من غيرها.

وقد عكس شعر البحتري قيم القافية الصوتية من خلال تعامله مع هذه الحدود، تعاملا يتساوق مع شاعرية البحتري وعفوية موسيقاه.

7 ـ 1 : فقد احتل النوع الأول من هذه الأنواع الثلاثة (القافية أقل من كلمة) نسبة مهمة في ديوان البحتري وصلت إلى 58,04% . بأبيات تبلغ ثلاثة ومائتين وتسعة آلاف بيت (9203)، وظهرت في سبعة عشر تشكيلا إيقاعيا باستثناء مجزوء الوافر ومجزوء الرجز، ثم المديد، وكان حضورها قويا في وزن الطويل بثمانية عشر وأربعمائة وألفي بيت (2418) بنسبة 26,27%، ثم الخفيف باثنين وسبعين ومائة وألفي بيت (2172) بنسبة 23,60% فالكامل بتسعة وثلاثين وألفي بيت (2039) بنسبة 22,16% .

---

(1) ق 573 1461/3 .

أما علاقتها بالأغراض فقد حظيت بثمانية أغراض دون غرض الزهد، الذي نظم في بحر المنسرح، وهذا الوزن يتمركز وجوده أساسا في النوع الثالث، حين تكون القافية أكثر من كلمة .

وكان غرض المدح أهم هذه الأغراض على الإطلاق، فقد كانت عدد أبياته في هذا النوع تصل إلى ثمانية وعشرين وأربعمائة وسبعة آلاف بيت (7428) بنسبة 80,71% بينما غرض الهجاء الذي جاء بعد المدح لا يأخذ إلا خمسة وأربعين وستمائة بيت (645) بنسبة 7,01% ، وهذا الفارق الكبير، يدلنا على أهمية غرض المدح ، واستحواذه على أغلب المكونات الإيقاعية في شعر البحتري، وليس ذلك بغريب على شاعر مدح أكثر من مائة وأربعين شخصية معاصرة له بين خليفة ووزير وحاجب وغيرهم.

ويرجع سبب احتضان هذا النوع من القافية لأهم أغراض وأوزان شعر البحتري إلى الشحنة الموسيقية الكامنة وراءه لأنه يضم أغلب القوافي المردفة وبعض المؤسسة، ولا تخفى علينا قيمة الردف والتأسيس في قوافي الشعر العربي، وقد يتضمن هذا النوع كذلك قوافي مجردة مثل ما في النوعين الآخرين . كقوله [1] (طويل).

وَيَا لَائِمِي فِي عَبْرَةٍ قَدْ سَفَحْتُهَا * لِبَيْنٍ وَأُخْرَى قَبْلَهَا لِتَجَنُّبِ

فالقافية هنا تتحدد عند قوله [لِتَجَنُّبِ]

ومن نماذج القافية المردفة نختار قوله [2] (خفيف):

تِلْكَ "أَسْمَاءُ" إِنْ أَجَدَّتْ وَدَاعًا * جَلَبَ الْوَجْدَ بَيْنُهَا الْمَجْلُوبُ

أو قوله [3] (وافر)

---

(1) ق 63 . 191/1 .

(2) ق 36 . 112/1 .

(3) ق 85 . 255/1 .

نَصِيبِيَ كَانَ مِنْ دُنْيَايَ وَلَّى * فَلاَ الدُّنْيَا تُحَسُّ وَلاَ النَّصِيبُ

ومن القافية المردفة بالألف يقول الشاعر [1] (كامل)

وَلَئِنْ شَكَوْتُ ظَمَايَ إِنِّي لَلَّتِي * قِدْمًا جَعَلْتِ مِنَ السَّرَابِ شَرَابِي

وفي هذه النماذج يتولى الردف تحديد القافية ، والإعلان عن بدايتها في البيت على عكس القافية المجردة التي يكون فيها الحرف الساكن ضابطا أساسيا لمكوناتها .

وهكذا تبدأ قوافي الأبيات الثلاثة من قول الشاعر [المَجْلُوبِ]، [النَّصِيبُ]، [شَرَابِي] .

أما القافية المؤسسة في هذا النوع فقليلة التواتر بالمقارنة مع وجود التأسيس في القافية حين تكون كلمة ، ولكنها تظل محافظة على شحنتها الصوتية، كلمة كانت أم أقل منها .

ومن هذا الجنس قول البحتري [2] (طويل).

شَدَائِدُ دَهْرٍ بَرَّحَتْ بِي صُرُوفُهَا * وَأَكْثَرُ مَا أَرْجُوكَ حَيْثُ الشَّدَائِدُ

وقوله [3] (طويل).

عَذِيرِيَ مِنْ صَرْفِ اللَّيَالِي الْغَوَادِرِ * وَوَقْعِ رَزَايَا كَالسُّيُوفِ الْبَوَاتِرِ

فالقافية في هذين البيتين تبدأ من قوله [الشَدَائِدُ] و [البَوَاتِرِ] .

ونلاحظ أن هذا النوع من القوافي رغم أنه يحتل بعضا من الكلمة الأخيرة ، إلا أن بنيته الموسيقية تفرض تشكيلها على النص الشعري بفضل ما تضمه من قوافٍ مردفة أو مؤسسة متواترة في هذا النوع بشكل ملموس ، ولذلك فليس كون القافية كلمة أو أكثر أو أقل هو الذي يمنعها امتدادا صوتيا في نهاية البيت، ولكن ما يتوفر في هذه

(1) ق 103 . 295/1 .

(2) ق 304 . 781/2 .

(3) ق 381 . 962/2 .

القافية من مكونات هو الضابط الأساسي للشرط الموسيقي المفروض تحققه في القافية ، وسنلاحظ أن القافية حين تكون أكثر من كلمة غالبا ما تكون مجردة من الردف والتأسيس ومن ثم تخلو من أي تنويع إيقاعي على عكس هذا النوع الأول .

7 ـ 2 : أما القافية التي تنتظم في كلمة واحدة ، فقد جاءت في الرتبة الثانية بعد (أقل من كلمة) و قبل (أكثر من كلمة) .

وما يلاحظ على هذا النوع أنه جاء في جميع الأوزان الموجودة في الديوان ، و وصلت عدد الأبيات هنا ثمانية وأربعين وثمانمائة وأربعةآلاف بيت (4848) بنسبة 30,58%.

وتكشف حضور هذه القافية في وزني الطويل بنسبة 40,49% والكامل بنسبة 24,98 % ، و وصلت عدد أبياتها في غرض المدح إلى سبعة وعشرين وسبعمائة وثلاثة آلاف بيت (3727) بنسبة 76,88% .

وعلى عكس النوع الأول ، فإن القافية المؤسسة تحظى هنا بنصيب مهم من التواتر ، في مقابل تراجع الردف إذ من طبيعة القافية المردفة أن تكون جزءا من كلمة، وهو مالا يتوفر هنا إلا بصعوبة .

ومثل هذه القوافي/الكلمات،المردفة قول الشاعر[1] (خفيف)

وَدَنَا الْعِيدُ وَهْوَ لِلنَّاسِ حَتَّى * يَتَقَضَّى وَأَنْتَ لِلْعِيدِ عِيدُ

أو قوله[2] (وافر)

هَنِيئًا لِلْوُشَاةِ غُلُوُّ شَوْقِي * وَأَنِّي حَاضِرٌ وَهَوَايَ بَادِ

---

(1) ق 284 . 2/ 723 .

(2) ق 285 . 2/ 724 .

فالقافية في البيتين كما يظهر هي كلمة [عِيدُ] ثم [بَادِ] .

أما قافية هذا النوع المؤسسة فقوله[1] (كامل)

وَإِذَا رَأَيْتِ أَلْهَجْرَ ضَرْبَةَ لَازِبٍ * أَبَدًا رَأَيْتُ الصَّبْرَ ضَرْبَةَ لَازِبِ

وقولة [2] (بسيط)

إِذَا اقْتَصَرْتَ عَلَى حُكْمِ الزَّمَانِ فَقَدْ* أَرَاكَهُ شَاهِدٌ أَمْرٍ كَيْفَ غَائِبُهُ

ونرى من خلال المثالين أن القافية / الكلمة ، يمكن أن تضم ألف التأسيس والدخيل والروي ثم الوصل فالخروج وهو الذي تمثله كلمة [غَائِبُهُ]، وهي بنيةأكثر كثافة صوتية في قوافي الشعر العربي كما رأينا .

وقد تكون قوافي هذا النوع مجردة من الردف والتأسيس فيغلب على القوافي هنا أن تكون أفعال تفضيل ، وبعض الأسماء ، ومن هذه القوافي قول الشاعر[3] (طويل)

فَإِنْ سَاءَكُمْ مَا بِي مِنَ الضُّرِّ فَارْحَمُوا * وَإِنْ سَرَّكُمْ هَذَا الْعَذَابُ فَعَذِّبُوا

فالقافية هنا هي فعل الأمر [عَذِّبُوا]

ويقول أيضا موظفا الفعل الحاضر [4] (كامل)

أَلِفُوا الْفِرَاقَ كَأَنَّهُ وَطَنٌ لَهُمْ * لَايَقْرَبُونَ إِلَيْهِ حَتَّى [يَبْعُدُوا]

ومن توظيفه صيغة التفضيل ـ وهي نموذج مثالي في القوافي / الكلمات ، نمثل بقوله [5] (كامل)

عَجَبًا لِهَجْرِي قَبْلَ تَشْتِيتِ النَّوَى* مِنَّا وَوَصْلِكِ فِي التَّنَائِي [أَعْجَبُ]

وفي بعض الحالات تأتي القوافي / الكلمات أسماءً مجردة

---

(1) ق 54 . 1/ 158 .
(2) ق 73 . 1/ 226 .
(3) ق 110 . 1/307 .
(4) ق 258 . 1/ 627 .
(5) ق 27 . 1/ 71 .

من الدلالة الزمنية كقول البحتري [1] (طويل).

وَلَمْ أكْتَسِبْ ذَنْبًا فَتَجْزِيَنِي بِهِ * وَلَمْ أجْتَرِمْ جُرْمًا فَتَعْتِبَ مِن[ذَنْبِ]

وما يلاحظ من هذه النماذج أن القافية هنا إضافة إلى استقلالها بكلمة واحدة في نهاية البيت، تطرح إمكانيات متعددة للشاعر، وتجعل مجال اختياره أرحب و أرحم مما لو كانت هذه القافية جزءا من كلمة أو أكثر من ذلك ، ومع أن القافية في هذا المستوى ، يمكن استبدالها بأخرى لها نفس المكونات دون أن يضر ذلك بالبنيةالوزنية، إلا أن الأمر أعقد من ذلك وأبعد مراما .

فالذي يفرض على الشاعر قافية دون أخرى ، هو طبيعة العلاقة التي يقيمها هذا المكون مع سائر البيت على جميع المستويات ، سواء التركيبية أو الدلالية أو الصوتية .

فلا يكفي هنا أن نعوض "عَيْن" مثلا ب" بِئْر" ، ونقول إننا في أمن من عثرة الوزن كما ذهب لذلك الناقد عز الدين اسماعيل [2]، ولكن غاب عنه أن الكلمة محكومة بمجموعة من الشروط تجعل مكانها في سياق الكلام طبيعيا ، وإلا أصبحت غريبة وعديمة العلاقة مع ما قبلها [3].

7 ـ 3 : لم تكن القافية التي تشكل أكثر من كلمة تحتل قسطا مهما من شعر البحتري ، إذ لم تتجاوز أبيات هذا النوع أربعة وثمانمائة وألف بيت (1804) بنسبة 11,38% ويعزى ضعف هذاالنوع إلى أن قوافيه تكون مجردة، ولا يوجد فيها أي بيت مردف ، أما التأسيس فلا نعثر هنا إلا على

---

(1) ق 34 /1 104 .

(2) الأسس الجمالية في النقد العربي 376 .

(3) يدخل في هذا النطاق كلام قدامة بن جعفر عن عيوب ائتلاف المعنى والقافية ." نقد الشعر" 210 ـ 211 .

بيتين فقط .

ولذلك كان خلو هذا النوع من القافية ، من الشحنات الإيقاعية التي تبرز القافية وتمنحها مكانها في السلسلة الموسيقية للبيت ، سببا في قلة تواترها في ديوان البحتري وقد يشترك معه في هذه القلة حتى التراث الشعري العربي .

وللأمر علاقة وثيقة ببنية الوزن الشعري ، إذ لا نجد هذه القافية متواترة في أهم الأوزان المعروفة لدينا ، فالطويل الذي احتل الرتبة الأولى في النوعين السابقين عند البحتري يتراجع في هذا النوع لصالح بحر البسيط ، الذي لم يكن يحتل إلا الرتبة الرابعة في النوع الثاني والخامسة في النوع الأول ، حيث كان عدد أبيات الطويل في هذا النوع تصل إلى ثمانية وخمسين بيتا (58) فقط ، بنسبة 3,22% بينما وصلت عدد أبيات البسيط هنا ستة وثمانين وسبعمائة بيت (786) بنسبة 43,57% ، وبعد البسيط يأتي المنسرح بأربعة عشر وأربعمائة بيت (414) بعد أن احتل الرتبة السابعة في النوع الثاني ، والعاشرة في النوع الأول بستة وعشرين بيتا .(26) .

ولعل طبيعة البسيط والمنسرح الإيقاعية هي التي كانت السبب في قلة تواتر الردف فيهما ، كما رأينا في المكان المخصص لذلك ، وتجعل التأسيس نادرا كذلك حيث لم تبلغ الأبيات المؤسسة فيهما إلا خمسين بيتا (50) ، مما يؤهل تشكيلتي البسيط والمنسرح لقبول القافية حين تكون أكثر من كلمة ، وكذلك حين تكون مجردة ، ومن هذا النوع نختار من البسيط قوله :[1]

(1) ق 178 . 1/ 440 .

أَلَا عَ عَاذِلَهْ فِي أَلْحُبِّ إِذْ نَصَحَا * وَكَانَ نَهْوَانَ مِنْ شُكْرِ أَلْهَوَى فَصَحَا

ومن المنسرح قوله (1):

وَالشِّعْرُ لَمْحٌ تَكْفِي إِشَارَتُهُ * وَلَيْسَ بِأَلْهَذْرِ طُوِّلَتْ خُطَبُهْ

فالقافية في هذين النموذجين تبدأ من [وَى فَصَحَا] من قوله " أَلْهَوَى فَصَحَا " في البيت الأول ، ومن [لَتْ خُطَبُهْ] من قوله " طُوِّلَتْ خُطَبُهْ " . في البيت الثاني .

أما إذا كانت قافية هذا النوع مؤسسة ، فلابد لها من شروط أساسية أوجزها الخطيب التبريزي في قوله : " والألفُ التأسيس تكون من جملة الكلمة التي الرَّوِيُّ منها فإن كانت الألفُ من كلمةٍ والرويُّ من كلمة أخرى ليس بمُضْمَرٍ ولا من جملة اسم مضمر ، لم يكن تأسيسا كقول عنترة :

(كامل)

أَلشَّاتِمَيْ عِرْضِي وَلَمْ أَشْتِمْهُمَا * وَالنَّاذِرَيْنِ إِذَا لَمَ أَلْقَهُمَا دَمِي

فالألفُ في " لَمَ أَلْقَهُمَا " ليس بتأسيسٍ ، لأنه من كلمةٍ والرويُّ من كلمة أخرى ،والرويُّ ليس بمُضْمَرٍ ،ولَا من جُمْلَةِ اسْمٍ مضمر .

فإن كان الروي اسْمًا مضمرا ،أو من جملة اسمٍ مضمرٍ جاز أن تكون الألفُ المنفصلةُ تأسيسًا وغيرَ تأسيسٍ، فالتأسيسُ نحوُ قوله :(طويل).

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ يَرَى النَّاسُ مَا أَرَى * مِنَ أَلْأَمْرِ أَوْ يَبْدُو لَهُمْ مَا بَدَا لِيَا
بَدَا لِيَ أَنِّي لَسْتُ مُدْرِكَ مَا مَضَى * وَلَا سَابِقًا شَيْئًا إِذَا كَانَ جَائِيَا

فجعل الألفَ "بدا " وإن كانت منفصلةً تأسيسا لمَّا كان الرويُّ اسْمًا مضمرا وهو ياءُ " بدا ليا " (2)

---

(1) ق 68 /1 209.

(1) الكافي في العروض و القوافي 154_155. وانظر كذلك اللزوميات 5/1 .

ومعنى هذا أن تحقيق التأسيس في القوافي التي تكون أكثر من كلمة ، لا يُسهِّل مهمة الشاعر فيما لو أراد تحقيق التأسيس في النوعين السابقين ، بل هناك من العروضيين من لا يعتبر الألف تأسيسا إذا كانت في كلمة والروي في كلمة أخرى ويؤكد صعوبة الالتزام بهذا الشرط أن البحتري الذي طالما أشدنا بعُلُوِّ كَعْبِهِ في المجال الموسيقي ، لم يستطع خلق هذا النوع من القوافي المؤسسة ، إلا في بيتين من قصيدتين ، الأول من الطويل يقول فيه الشاعر [1].

فَإِنْ أَنْتَ وَالَيْتَ الصَّدِيقَ فَوَالِ بِي* وَإِنْ أَنْتَ عَادَيْتَ الْعَدُوَّ فَعَادِ بِي

والثاني من المنسرح [2]:

بَقِيتَ فِي" وَائِلٍ" فَحِينَئِذٍ * تَبْقَى رُبَى الْمَجْدِ وَالْعَلَاءِ لَهَا

على أنه في قصيدته التي مطلعها [3] (كامل)

مِنْ رِقْبَةٍ أَدَعُ الزِّيَارَةَ عَامِدًا * وَأَصُدُّ عَنْكِ وَعَنْ دِيَارِكِ حَائِدَا

جَانَبَ الصوابَ ، بارتكابه سِنادَ التأسيس ، في هذا النوع من القوافي ، وقد سبقنا المعري للتعليق على هذه القصيدة فقال :" هذا من جيد كلام أبي عُبَادَةَ، إلا أنه أكثر فيها من السناد "[4].

ويقف عند هذه القصيدة في إحدى رسائليه ، فينبه على خطإ بعض أبياتها في التأسيس ويقول :" فظن أبو عبادة أن الألفَ التي في الكلمة المنفردة من أختها ، وليست الثانية من الْمُتَّصِلَاتِ بالضمير ، أو من الْمُضْمَرَاتِ نُفُوسَهَا يَصلُحُ أن تكون تأسيسا فتجيء مع (وَالِيدِ) و(صَاعِدِ)،وذلك مُجْمَعٌ

(1) ق 129 334/1 .

(2) ق 718 1866/3.

(3) ق 328 84/2 .

(4) عبث الوليد 99 .

على رفضه عند من تَقَدَّم ، وغَيْرُه لا يجعلون الألف المنفصلة تأسيسا "(1)

والقوافي التي ساند فيها البحتري وكانت أكثر من كلمة ، هي قوله (ولاَ عِدَى) في البيت الثامن .و(لِلأَعْلَى يَدَا) في الثاني عشر ، و(أَبْعَدَهَا مَدَى) في الثالث عشر و(تَارِكُهَا هُدَى) في الثامن عشر ، و(مَا هَدَى) في الثلاثين و(أَوْحَاهَا رَدَى) في الثاني والثلاثين .

وهذا يؤكد لنا مرة أخرى أن التأسيس حين يأتي في هذه القافية التي تكون أكثر من كلمة ، لابد أن يعرقل إبداع الشاعر ، وقد يصل به الأمر إلى الوقوع في بعض تجاوزات ، يرفضها النقاد والعروضيون كما هو الأمر مع البحتري في هذه الأبيات .

وبهذا تكون هذه القافية على عكس النوعين السابقين قابلة فقط لاحتضان القوافي المجردة من الردف أو التأسيس لأنها ملازمة لنوعين من التشكيلات الإيقاعية ، يكون فيها الردف وخاصة التأسيس نادر التحقيق .

والأمر قبل ذلك كله ، ليس مرتبطا بعدد الحروف التي تضمها القافية ، ولكن بطبيعة هذه الحروف نفسها إذ في غيابه حروف المد ، التي هي حروف ساكنة في أصلها يصعب خلق شحنة موسيقية تميز نهاية البيت عن غيره .

---

(1) رسائل أبي العلاء المعري . 123 .

قراءة في جداول الفصل الثالث

1 - التكرار :

لاغرابة في أن نجد التّكرار أول مكون إيقاعي يصادفنا في ديوان البحتري، ما دامت جميع المكونات الإيقاعية الأخرى ترتكز عليه، ولكن مسمياتها تختلف باختلاف موقع التكرار من البيت، ولكننا في هذا الجزء من البحث نكتفي بالتعامل مع التكرار الخالص الذي يقوم على تكرار كلمتين في حشو البيت، وهو التكرار الذي يكون مصحوبا بدلالات إضافية لدلالة الكلمة الأولى.

فقد كانت نسبة هذا النوع من التكرير مهمة بالمقارنة مع المكونات الأخرى، إذ بلغت 21,39% من مجموع شعر البحتري، بأبيات تصل إلى واحد وتسعين وثلاثمائة وثلاثة آلاف بيت (3391) ولم يرد في أربعة أوزان فقط، أغلبها مجزوء هي مجزوء الوافر ومجزوء الخفيف ومجزوء الرجز ثم المديد.

أما الأوزان الأخرى فقد كان تواتره فيها مختلفا حسب طبيعة الوزن، وسيكون نصيب الأوزان الرئيسية في الديوان وافرا، باعتبار قيمتها الإيقاعية، حيث احتل الطويل الرتبة الأولى بنسبة 30,76% من مجموع تكرارات البحتري وبعده الكامل ب 21,23% ثم الخفيف ب 17,84% فالبسيط ب 12,18% وأخيرا الوافر ب 6,99 %.

وكل هذه الأوزان كانت عدد أبياتها الوارد فيها التكرار تفوق المائتي (200) بيت، فتستحوذ بذلك على نسبة 89% من مجموع تكرارات الديوان، بينما لا تظفر الأوزان الإحدى عشرة المتبقية إلا بثلاثة وسبعين وثلاثمائة بيت (373).

وهذا يؤكد لدينا هيمنة مجموعة محدودة من الأوزان على جميع مكونات الإيقاع المدروسة لدينا، تشترك في طبيعتها الموسيقية، المتمثلة في تَنَفّسها الطويل الذي يسهل

للشاعر إمكانية التعامل بحرية مع هذه العناصر الصوتية ، على خلاف الأوزان المجزوءة أو قليلة المقاطع حيث يكون الشاعر فيها محاصرا بمسافة زمنية أضيق تغيب معه إمكانية الإبداع .

ونفس هذه الكثافة التي حظيت بها الأوزان الخمسة يستأثر بها غرض المدح بمفرده ، إذ وصل عدد الأبيات المتضمنة للتكرار في هذا الغرض أربعة عشر وسبعمائة وألفي بيت (2714) بنسبة 80,03% رغم أن التكرار ورد في جميع الأغراض الشعرية من ديوان البحتري خلاف الأوزان .

ويمكن أن نقارن - لمعرفة قيمة المدح لدى الشاعر - بين أبيات التكرار في هذا الغرض مع عدد أبيات التكرار في الغرض الذي يليه وهو الهجاء الذي لم تتجاوز فيه أبيات هذا النوع ثمانية وتسعين ومائة بيت (198) بنسبة 5,84% ،

مما يزكي لدينا مرة أخرى أن هذه الأغراض الثانوية لم تكن إلا مكملة للمديح البحتري، فالذي يمنع عطاياه عن البحتري يهجوه ، والذي يبطؤ في العطاء يعاتبه، ومن مات من ممدوحيه المخلصين يرثيه ، وفي كل ذلك يظل المدح عمودا فقريا لإبداع البحتري، ويكون من ثم أول غرض يحظى لديه بالعناية على جميع المستويات ، ومنها المستوى الإيقاعي .

وإن كنا سنرى عناصر التكرار الموسيقية وقيمتها الإيقاعية مع باقي المكونات من تصدير وترصيع وتجنيس ، فإننا سنكتفي في هذا الحيز بحصر آليات توظيف التكرار في شعر البحتري مع الكشف عن علاقة هذا المكون بموسيقى البيت عامة .

وأول ما نقف عنده في هذه التكرارات، هو تأكيد الحمولة الدلالية المتجددة التي تحملها الكلمة المكررة، فقد أبرزنا في الفصل النظري أن التكرار لا يمكن أن يكون حرفيا خاليا من دلالات معينة لا توجد في الكلمة الأولى.

وأوضح لنا ابن الأثير صحة ذلك من خلال آيات قرآنية، وأسلوب القرآن بصفة عامة ينهج تقنية التكرار لتحقيقه أغراض تتعلق بالترغيب أو الترهيب .

ويمكن هنا أن نؤكد الرأي نفسه من خلال شعر البحتري الذي يقف بدوره شاهدا على ذلك ، فنختار من تكراراته قوله[1] (بسيط) .

إِنْ أَخْلَقَتْ حُرُقَاتٌ مِنْ صَبَابَتِهِ * تَرَادَفَتْ حُرُقَاتٌ بَعْدَهَا جُدُدُ

فتكرار لفظه (حرقات) في هذا البيت يشير إلى توالي المعاناة، وعدم تباتها في مستوى واحد، ولعل كلمات الشطر الثاني (ترادفت _ جدد) كلها تؤكد أن حرقات الثانية تختلف عن الأولى قوة وتأثيرا، وإذن يقدم التكرار في البيت مهمة مزدوجة : فهناك الجانب الموسيقي المحض الذي تولد عن تشابه الكلمتين حروفا ومعنى ، ثم الدلالة المتجددة التي أوحت بشدة وَلَهِ الشاعر ، ومعاناته المستمرة مع معشوقته.

ويقول أيضا[2] (متقارب)

وَقَدْ كُنْتُ أَظْمَا إِلَى وَصْلِهِ * فَقَدْ صِرْتُ أَظْمَا إِلَى صَدِّهِ

وهنا دلالة الكلمة الثانية واضحة ومختلفة عن دلالة الكلمة

(1) ق 260 . 2/ 645 .

(2) ق 262 . 2/ 656 .

الاولى ، إذ كشف السياق عن أن الشاعر في الشطر الأول كان ظمآنا لوصل المحبوبة ، ولكنه يعود في عجز البيت ليعكس هذه الدلالة، فيصبح ظمآنا لصَدِّ محبوبته، وما ذاك إلا لأن معشوقة الشاعر رحلت بعيدا عنه، فغابت طقوس العشق عن الشاعر ، والمتمثلة في صدودٍ يَعقُبه وصالٌ ، ومن ثم يصبح الشاعر متعطشا للوصال و الصدود دفعة واحدة .

وعلى هذا القَرِيِّ تسير تكرارات البحتري محملة بدلالات محايثة لنفسية الشاعر ، وناشرة سلطتها على البيت برمته إن على المستوى المعنوي أو الموسيقي .

وما يلاحظ على تكرارات البحتري في هذا المستوى الأخير، هو أنها تأتي متحدة مع مكونات إيقاعية أخرى لتعطي بذلك للبيت شحنة موسيقية متفجرة .

وهي تقنية لجأ إليها البحتري في توظيفه لجميع المكونات الأخرى ، إذ نادرا ما نجد مكونا إيقاعيا واحدا في البيت ، وكأن البحتري بذلك يريد أن يقرر أن المكونات الإيقاعية هي موسيقى كلية لا تتجزأ ، ولا ينفرد أي عنصر منها بالتفوق على العناصر الأخرى ، فهي كالآلة الموسيقية لا تظهر قيمتها إلا حين تشكل مع الآلات الأخرى لحنا رائعا يصعب معه الاستماع لصوت آلة دون الأخرى .

وهكذا نجد البحتري يزاوج بين التكرار والتصدير، فيقول مثلا [1] (طويل).

وَمَا الشَّوْقُ إِلاَّ لَوْعَةٌ إِثْرَ لَوْعَةٍ * وَغُزْرٌ مِنَ الآمَاقِ يَتْبَعُهَا غُزْرُ

---

(1) ق 339 . 843/2 .

فتكراره للفظة (لوعة) يدخل في باب التكرار المحض بينما تكراره لكلمة (غزو) يعد من التصدير ، باعتبار موقع المُكرَّر، إذ جاءت الكلمة المكررة في قافية البيت ونلاحظ أن كلا الشطرين استقل بموسيقى خاصة، فالصدر حَكَمته موسيقى التكرار ، بينما احتفظ العجز بموسيقى التصدير .

وفي بعض الأبيات يستأثر شطر واحد من البيت بموسيقى التكرار والتصدير كقوله[1] (طويل)

وَقَابَلَهُ بَدْرُ السَّمَاءِ بِوَجْهِهِ * فَبَدْرٌ عَلَى بَدْرٍ ، وَبَحْرٌ عَلَى بَحْرِ

فعجز البيت يقوم كله على توازن موسيقي ناتج عن التكرار في كلمة (بدر) وعن التصدير في نهايته .

وينوع مرة ثالثة هذه الموسيقي بجعله للألفاظ المكررة والمصدَّرة ، بعضها في الصدر وبعضها الآخر في العجز، ويظهر ذلك في قوله[2] (طويل)

وَلَمْ يُرَ يَوْمًا قَادِرًا غَيْرَ صَافِحٍ * وَلَا صَافِحًا عَنْ زَلَّةٍ غَيْرَ قَادِرِ

فكلمة (قادر) التي حققت التصدير ، جاءت كلمتها الأولى في حشو الصدر ، وكذلك كلمة (صافح) جاءت الأولى في نهاية الشطر الأول، والثانية في بداية الشطر الثاني ، وبذلك تكون الموسيقى شاملة للبيت كله .

ويزاوج في مكان آخر موسيقى التكرار بموسيقى التجنيس فيقول[3] (خفيف)

كُلُّ عُذْرٍ مِنْ كُلِّ ذَنْبٍ ، وَلَكِنْ * أَعْوَزَ الْعُذْرُ مِنْ بَيَاضِ الْعِذَارِ

(1) ق 1054/2.415 .
(2) ق 963/2.381 .
(3) ق 987/2.388 .

وهذا تكرار ذكي، يكشف عن ضلوع البحتري في اختراع أساليب موسيقية متعددة، لأن التجنيس في البيت، والذي تحققه كلمة (العذار) يستخرج من نفس الكلمة التي كانت مسؤولة عن خلق موسيقى التكرار وهي لفظة (العذر) ويضاعف البحتري موسيقى التكرار في بعض الأحيان، فيضيف لنا أكثر من مكون إيقاعي، كأن يأتي في البيت زيادة على التكرار، الجناس والتصدير، كقوله[1] (بسيط)

تَنَصَّبَ أُلْبَرْقُ مُخْتَالًا فَقُلْتُ لَهُ * لَوْ جُدْتَ جُودَ "بَنِي يَزْدَادَ"لَمْ تَزِدِ

ويلاحظ أن هذه المكونات الثلاثة تركزت كلها في الشطر الثاني، حيث نجد التكرار في قوله (لو جدت جود)، بينما يظهر التجنيس والتصدير دفعة واحدة بين (بني يزداد) و (لم تزد).

وقد نجد أربع مكونات في البيت الواحد. كقوله[2] (وافر)

حَذِرْتَ أُلْحُبَّ لَوْ أَغْنَى حِذَارِي * وَرُمْتُ أُلْفَرَّ لَوْنَجَّى فِرَارِي

ففي هذا البيت نجد التكرار بين (حذرت) و (حذاري) والتصريع بين (حذاري) و (فراري)، والتصدير بين (الفر) و (فراري)، ثم الترصيع الذي يمكن اعتباره ضابطا للبنية الموسيقية لهذا البيت، حيث جميع الكلمات تتساوى صوتيا ووزنيا هكذا:

حَذِرْتَ = [وَ]رُمْتُ
أُلْحُبَّ = أُلْفَرَّ
لَوْأَغْنَى = لَوْ نَجَّى
حِذَارِي = فِرَارِي

وآية هذا كله، أن التكرار كمكون موسيقي، ثابت الحضور

(1) ق 263 2/ 659.
(2) ق 371 2/ 935.

في شعر البحتري وجميع الشعر العربي، منذ القديم لأنه أساس جميع المكونات الإيقاعية الأخرى، من الوزن الذي يعتبر تكرارا منظما لتفعيلتين متساويتين أومختلفتين في مسافة زمنية محددة - إلى القافية - التي هي عبارة عن عدد مضبوط من الحروف تتكرر في نهايات الأبيات دون انحراف عن حدودها المقررة في بداية القصيدة - ثم إلى باقي المكونات التي اختلفت مُسمَّياتها حسب موقعها في البيت، ولكنها اشتركت جميعها في أنها تقوم على التكرار.

ولا نظن بعد الذي رأينا، أن تكون نسبة التكرار في ديوان البحتري عالية أو مثيرة للنقاش، لأنها نسبة قد توجد في جميع دواوين الشعر العربي، مادام هذا المكون هو نُطْفَةُ جميع مكونات موسيقى شعرنا العربي.

2 - رد الأعجاز على الصدور (التصدير):

إن رد الأعجاز على الصدور أهم مكون إيقاعي يقوم على التكرار، ويضفي على النص الشعري قيمة موسيقية واضحة واستطاع البحتري توظيف التصدير في جميع التشكيلات الوزنية، ما خلا وزن المديد، مما يجعل هذا المكون أول مكون تكراري يستحوذ على جميع الأوزان الشعرية الموظفة في الديوان.

وإضافة إلى ذلك، نجد البحتري ينساب في إيراد التصدير عدة أبيات متتالية في القصيدة الواحدة، كما فعل في القصيدة الزُّهدية التي مطلعها (1) (منسرح)

(1) ق 741 /3 1911.

أَهْلَكَهُ وَاللَّيْلَ أَيُّهَا الرَّجُلُ * قَدْ طَالَ هَذَا الرَّجَاءُ وَالأَمَلُ

حيث وظف التصدير في ستة أبيات متواليةدون أن يظهر من ذلك التوظيف نزوع نحو التكلف أو التصنع بل كان حضوره بسيطا عفويا ، حتمية طبيعة الموضوع المتناول ، وهذه الأبيات هي قوله :

فَاقْنَيْ حَيَاءً فَلَسْتُ مِنْ غَزَلٍ * فَلَيْسَ مِنِّي النِّسَاءُ وَالْغَزَلُ
طَارَ غُرَابُ الشَّبَابِ مُرْتَحِلاً * وَحَلَّ شَيْبٌ فَلَيْسَ يَرْتَحِلُ
هَذَا لِهَذَا ، وَالدَّهْرُ ذُو عِلَلٍ * وَالْمَرْءُ وَالدَّهْرُ حَيْثُ يَنْتَقِلُ
قَدِّمْ عَلَى شُكْرِكَ الْجَمِيلِ لَهُ * وَاعْمَلْ فَإِنَّ الْمُلُوكَ قَدْ عَمِلُوا
إِيَّاكَ وَالنَّاسَ أَنْ تُحَمِّلَهُمْ * فَوْقَ الَّذِي الآدَمِيُّ يَحْتَمِلُ
إِيَّاكَ وَالْبُخْلَ عِنْدَ مَكْرُمَةٍ * وَإِنْ رَأَيْتَ الرِّجَالَ قَدْ بَخِلُوا
وَارْغَبْ إِلَى اللَّهِ لَا إِلَى أَحَدٍ * فَإِنَّهُ خَيْرُ وَاصِلٍ تَصِلُ

وعلى مستوى آخر ، نجد التصدير في ديوان البحتري يحتل نسبة 16,27% من مجموع شعر البحتري ، حيث وصلت عدد الأبيات الموظف فيها هذا المكون ، تسعة وسبعين وخمسمائة وألفي بيت (2579) ، وهي أعلى نسبة يحتلها مكون من هذه المكونات الإيقاعية الواردة في الفصل الثالث ، بعد التكرار الذي كانت نسبته أعلى بقليل من التصدير .

وقد كان غرض المدح أكثر الأغراض الشعرية استقلالا يرد الأعجاز على الصدور حيث بلغت نسبة توظيفه 80,92% ، وهذا يؤكد مرة أخرى قيمة وأهمية غرض المدح في مجموع شعر البحتري ، إذ بعد أن رأيناه يستحوذ على أعلى النسب في الأوزان والزحافات وجميع مكونات القافية نراه هنا أيضا يستغل نفس النسب .

وهذا يدفعنا إلى القول إن البحتري استطاع الحفاظ

على جميع الأغراض و الأوزان القديمة التي تحددت ملامحها في الشعر العربي القديم ، واستطاع فوق كل ذلك تفجير طاقة هذه الحقول الإيقاعية ، وتطعيمها بشحنات صوتية مستوحاة من طبيعة تطور هذه الأغراض في عصر الشاعر .

فقد احتل التصدير مثلا ، من أغراض المدح و الهجاء والرثاء والغزل – وهي الأغراض التقليدية الأساسية – نسبة 94,30% ، من مجموع التصدير في الديوان ، حيث وصلت أبيات الأغراض الأربعة،اثنين وثلاثين وأربعمائة وألفي بيت (2432) في حين احتلت الأوزان الخمسة الأكثر دورانا في الشعر القديم – الطويل و الكامل و الخفيف والبسيط ثم الوافر – نسبة 87,67% ، بعدد من الأبيات يصل إلى واحد وستين ومائتين وألفي بيت (2261) من مجموع الأبيات المصدرة في الديوان .

وقد وَهَمَ د. خليفة الوقيان ، حين اعتبر التصديرفي ديوان البحتري "أبهى وأجمل وأكثر ورودا في القصائد التي تنتمي إلى بحر " الخفيف " (1) . فالمعطيات الإحصائية قدمت لنا بحر الطويل كأول وزن يحظى بنسبة مهمة من التصدير ، إذ بلغت أبيات التصدير فيه ثلاثةوتسعين وسبعمائة بيت (793) ، في حين احتل الخفيف الرتبة الثالثة بعد الكامل بعدد من الأبيات يصل إلى ستين وأربعمائة بيت (460). وإذا نظرنا إلى التصدير من زاوية موقعه ونوعه ، كما نص على ذلك النقاد والبلاغيون

---

(1)"شعر البحتري " 220 .

العرب ، سنجد أن البحتري يلتزم جميع تنظيرات هؤلاء البلاغيين ، مع ميل واضح لبعض أنواع التصدير دون الأخرى ، لما تحويه من كثافة موسيقية ، وشحنات صوتية بارزة .

ففيما يتعلق بموقع التصدير ، يوظف البحتري الأقسام الخمسة التي ذكرها ابن المعتز ، وفصّل القول فيها تابعوه .

فالقسم الأول الذي توافق فيه آخر كلمة في البيت، آخر كلمة في نصفه الأول يجد تمثيله في قول البحتري[1] (كامل)

وَإِذَا رَأَيْتِ ٱلْعَجْزَ ضَرْبَةَ لَازِبٍ * أَبَداً رَأَيْتُ الصَّبْرَ ضَرْبَةَ لَازِبِ

أما القسم الثاني ، حيث توافق آخر كلمة في البيت أول كلمة في نصفه الأول فكقول البحتري[2] (خفيف)

فَأَقِلاَّ فِي" عَلْوَةَ" اللَّوْمَ إِنِّي * زَائِدٌ فِي ٱلْغَرَامِ إِنْ لَمْ تُقِلاَّ

أو قوله[3] (طويل)

عَقَلْتُ فَوَدَّعْتُ التَّصَابِي وَإِنَّمَا * تَصَرَّمُ لَهْوِ ٱلْمَرْءِ أَنْ يَكْمُلَ ٱلْعَقْلُ

ومن النوع الثالث الذي توافق فيه آخرُ كلمةٍ في البيت كلمةً في حشو الصدر نجد قول الشاعر[4] (طويل)

وَأَكْثَرْتُ مِنْ شَكْوَى هَوَاهَا وَإِنَّمَا * أَمَارَةُ بَرْحِ ٱلْحُبِّ أَنْ تُكْثِرَ الشَّكْوَى

ورابع هذه الأقسام تتحدد في موافقة آخر كلمة من البيت لأول كلمة في نصفه الثاني ، ويبرز ذلك في قول البحتري[5] (طويل):

وَمَا زَالَتِ ٱلْأَعْدَاءُ تَعْلَمُ أَنَّهُ * يُجَاهِدُهَا فِي اللَّهِ حَقَّ جِهَادِهَا

---

(1) ق 54 1/ 105 .
(2) ق 643 1651/3 .
(3) ق 633 1612/3 .
(4) ق 18 53/1 .
(5) ق 282 715/2 .

أَعَدَّ لَهَا فُرْسَانَ جَيْشٍ عَرَمْرَمٍ * عِدَادُ حَصَى الْبَطْحَاءِ دُونَ عِدَادِهَا

والقسم الأخير من هذه الأقسام، تكون فيه الموافقة بين آخر كلمة في البيت مع حشو العجز ، ومثاله ما قاله الشاعر [(1)] (طويل)

أَتَهْدِمُ جُرْفَيْهَا وَطَوْدَكَ طَوْدُهَا * وَتَنْعِتُ فَرْعَيْهَا، وَعُودَكَ عُودُهَا

غير أن مقدرة البحتري الشعرية لا تتحدد في إيراده لجميع أقسام التصدير فحسب، ولكنها في رأينا تكسب قيمتها الإيقاعية من خلال ترشيح بعض الكلمات لأن تحقق التصدير ، وكذا اختيار طبيعتها حسب اتفاق الكلمتين دلاليا أو اختلافهما .

والبحتري هنا ، إنما كان يبحث عن درجة الموسيقية في كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة التي ذكرناها في الفصل النظري ، ذلك أن اللفظتين اللتين بهما يتحقق التصدير ، قد تكونان مكررتين ، أي تتفقان صورة ومعنى وهذا النوع كثير الورود في الشعر العربي ، وشعر البحتري ، حيث يكاد يكون الركيزة التي انطلق منها البحتري للبحث عن أنواع أخرى ، ورغم اتفاق اللفظتين بناءً ودلالة ، إلا أنه يمثل تنويعا إيقاعيا ، لاشك في قيمته الموسيقية ، لأن الكلمة الثانية التي أوجدت التصدير، تكشف عن ثلاث دفقات موسيقية متزامنة ، فهذه الكلمة جاءت أولا تكرارا لكلمة سابقة ، وهنا تتحقق موسيقى التكرار ، حيث تعود الكلمة الثانية بعد مسافة زمنية قصيرة من الكلمة الأولى .

والدفقة الموسيقية الثانية ، تتمثل في كون الكلمة

(1) ق 261 654/2 .

الثانية، تأتي في أشرف موضع من البيت، وهو القافية، ودرجة موسيقى القافية تختلف باختلاف مكوناتها .

وبشكل متزامن مع تحقق موسيقى القافية ، تتحقق كذلك موسيقى رد الأعجاز على الصدور ، وبهذا العنصر يكون إيقاع التصدير كثيفا صوتيا ، وذا شحنات موسيقية تخلو منها المكونات الأخرى ، ويفسر ذلك أيضا سرّ ميل البحتري للتصدير ، لأنه :" اكتشف فيه مزيّةً موسيقية يحققها ترديد بعض الكلمات بأزمنتها وإيقاعاتها الموسيقية في شطري البيت الواحد "[1].

والشواهد الشعرية على اتفاق الكلمتين المحققتين للتصدير صورة ومعنى ، كثيرة في ديوان البحتري ، كانت أول نوع يحظى باهتمام الشاعر ، من ذلك مثلا ما قاله[2] (خفيف).

ظَلَمَ الدَّهْرُ فِيكُمْ وَأَسَاءَ * فَعَزَاءً " بَنِي حُمَيْدٍ " عَزَاءَ

أو قوله[3] (بسيط)

وَالشَّيْبُ مَهْرَبُ مَنْ جَارَى مَنِيَّتَهُ * وَلَا نَجَاءَ لَهُ مِنْ ذَلِكَ الْمَهْرَبِ

وكقوله كذلك[4] (بسيط) :

يُفَنِّدُونَ وَهُمْ أَدْنَى إِلَى الْفَنَدِ * وَيُرْشِدُونَ وَمَا التَّعْذَالُ مِنْ رَشَدِي

والواضح من هذه الأمثلة ـ وغيرها كثير جدا ـ أن القافية تتعلق بشكل وثيق بمعنى البيت المتقدم " تَعَلُّقَ نَظْمٍ له ، وملاءمة لما مر فيه "[5] . وهي ظاهرة يسميها قدامة التّوشيح ، ويطلق عليها ابن رشيق التّسهيم[6]

---

(1) شعر البحتري . خليفة الوقيان هنا 220 .
(2) ق 12 1/ 39 .
(3) ق 38 1/ 119.
(4) ق 263 2/ 658.
(5) نقد الشعر . قدامة ابن جعفر 167 .
(6) العمدة 2/ 30 .

وعند ابن الأثير تسمى الإِرْصَاد [1]: " وهو أن يكون أول البيت شاهدا بقافيته ومعناها متعلقا به حتى إن الذي يَعْرِفُ قافية القصيدة التي البيتُ منها إذا سمع أول البيت ، عرف آخره وبانت له قافيته ".[2]

فحين يقول البحتري مثلا [3] : (طويل).

أَلاَ إِنَّمَا "دَعْدٌ" لِقَلْبِكَ فِتْنَةٌ * فَإِلاَّ تَدَعْهَا تَلْقَ حَتْفَكَ فِي "دَعْدِ"

تكون القافية متمكنةً في مكانها ، يستدعيها معنى البيت برمته ، وإضافة لذلك تحقق موسيقى التصدير بينها وبين الكلمة المذكورة في ثنايا البيت .

ولعلنا نكشف عبر إبراز هذه الظاهرة القافوية أن التصدير في هذا المستوى يأتي انسيابيا عفويا ، يفجر بشكل مثير موسيقى البيت ، ويوجه طاقاته الصوتية لصالحه : " فإذا حُووِلَ امتنع ، وتبعُدَ مَرامُه ".[4]

وربما كانت هذه الظاهرة خاصة بالتصدير حين تكون الكلمتان مكررتين فقط .

أما حين تكون الكلمتان متجانستين ، فالأمر يخضع لشروط موسيقية أخرى ، لأن الشاعر يبحث في هذا المجال عن تشكيل موسيقي مضاعف ، متولد عن التصدير ، وهو الأساس ، ثم عن التجنيس الذي تحققه الكلمة الثانية المشكلة لقافية البيت .

وهذا النوع متواتر أيضا بشكل كبير في ديوان البحتري نذكر من أمثلته قوله [5] (خفيف)

---

(1) المثل السائر 2/ 206

(2) نقد الشعر 167

(3) ق 332 2/ 833 .

(4) العمدة . 2/ 34 .

(5) ق 29 .: 1/ 84 .

فَإِذَا مَا السَّحَابُ كَانَ رُكَامًا * فَسَقَى بِالرَّبَابِ دَارَ "الرَّبَابِ"

إذ (الرباب) الأولى : سحابة أبيض ، بينما الثانية : اسم امرأة .

ويقول كذلك [1] (وافر)

مَتَى يُوشِكْ غُرُوبُ الشَّمْسِ يُرْدَدْ * سَنَاهَا مِنْ سَنَا تِلْكَ الْغُرُوبِ

والغروب الثانية تعني لمعان الأسنان .

ومن هذا النوع أيضا قوله [2] (طويل).

يُرِيكَ إِذَا مَا الْحَرْبُ غَامَتْ سَمَاؤُهَا * نُجُومَ صِعَادٍ فِي سَمَاءٍ صَعِيدِ

حيث الصعاد تعني القناة المستوية ، فيما تعني كلمة صعيد ، الأرض المرتفعة .

ويجانس في أحد أبياته بين الكُبر (بالضم) الذي يعني الشرف والرفعة ، والكِبر (بالكسر) المقصود بها العظمة والتجبر فيقول [3] (طويل).

تَوَاضَعَ مِنْ مَجْدٍ فَإِنْ هُوَ لَمْ يَكُنْ * لَهُ الْكُبْرُ فِي أَكْفَائِهِ فَلَهُ الْكِبْرُ

وهكذا نلاحظ أن البحتري بتحقيقه للتجنيس داخل التصدير ، يستهدف خلق موسيقى مهيمنة على البيت ، يوظف فيها التجنيس والتصدير والتكرار الذي يعتبر جامعا لكل مكونات الإيقاع ، ويتساوق مع ذلك يختار للقوافي شحنات صوتية ملائمة .

وقد يكون التصدير ناشئا في بعض الحالات ، عن اتحاد الكلمتين في الاشتقاق واختلافهما في الصورة ، وهذا النوع لا يتحقق بوفرة في شعر البحتري ، لأنه لا يرقى إلى مستوى التكرار أو التجنيس . ومثله قوله [4] (وافر)

---

(1) ق 87 /1 261 .

(2) ق 302 /2 779 .

(3) ق 339 /2 845 .

(4) ق 500 /2 1246 .

فَفِعْلُكَ إِنْ شِئْتَ لَنَا مُطِيعٌ * وَقَوْلُكَ إِنْ سَأَلْتَ لَنَا مُطَاعٌ

فمطيع إسم فاعل ، ومطاع إسم مفعول ، وكلا هما اشْتُقَّ من الطاعة .

وربما يتبين لنا من خلال هذه الشواهد ، أن سبب موسيقية ردالأعجاز على الصدور ، تعود في المقام الأول إلى ارتباط هذا المكون بعنصر القافية ،التي اعتبرت عمود موسيقى الشعر بعد الوزن ، خاصة إذا تحقق في هذه القافية ما سماه قدامة وابن رشيق وابن الأثير بالتوشيح أو التسهيم أو الإرصاد .

ولعلنا حتى الآن كشفنا ـ وسنكشف ـ على عكس ما استخرجه الباحث أحمد بوزفور من شعر تَأَبَّطَ شَرًّا المتمثل في خَلْقِ التَّوَقُّع وخَرْقِه (1)، لأن البحتري كان يخلق التوقع ويحققه إيقاعيا ،اللهم في بعض مظاهر التجنيس كما سنرى في المكان المخصص لذلك .

3 ـ التدوير :

لابد من الإشارة بدءا أن التدوير قد يتحقق في البيت على مستويين :

ـ إما أن ينحصر في المستوى الدلالي ، حيث يدمج الشطران " في وحدة دلالية دون اشتراط جمعهما بكلمة".(2)

ـ وإما أن يتحقق بِبَتْر الكلمة الأخيرة من الشطر الأول ، فيكون جزء منها في الصدر ، والجزء الآخر في العجز .

ونحن نتعامل مع هذا المستوى الثاني ،لأنه يشكل أنموذجا مثاليا للتدوير ، عكس المستوى الأول الذي

---

(1) تأبط شعرا 43 و 49 .

(2) الموازنات الصوتية ، محمد العمري 263 .

له علاقة مباشرة بظاهرة أخرى هي التضمين.

وتبيّن لنا الإحصائيات أن التدوير في ديوان البحتري كان حاضرا في أغلب الأوزان الموظفة، وفي كل الأغراض الشعرية ، وإن بشكل خافت في بعض الحالات ، إلا أنه في مجمله فرض موسيقيته على شعر البحتري ، حيث احتل نسبة 10,50% من مجموع أبيات الديوان ، فكانت الأبيات المدورة تصل إلى خمسة وستين وستمائة وألف بيت (1665) ، وكانت نسبة الخفيف منها عالية جدا ، وصلت إلى 71,65 % بعدد من الأبيات يبلغ ثلاثة وتسعين ومائة وألف بيت (1193) . بينما لا يصل نصيب الأربعة عشر وزنا الأخرى إلا إلى اثنين وسبعين وأربعمائة (472) بيت ، أي بنسبة 35, 28 % .

وهذا الفارق الشاسع بين الخفيف وبقية الأوزان ، يشير بجلاء إلى طواعية هذا الوزن لاحتواء التدوير ، حتى إننا نجد بعض قصائد الخفيف تأتي جميع أبياتها مدورة أو أغلبها . عكس الأوزان الاخرى التي لايتواتر فيها التدوير إلا مرة أو مرتين في القصيدة .

ويمكن التأكد من ذلك إذا وقفنا عند أطول قصيدة في الديوان ، وهي من بحر الخفيف ، مطلعها (1)

أَقْصِرَا قَدْ أَطَلْتُمَا تَفْنِيدِي * وَمِنَ الْجَهْلِ لَوْمُ غَيْرِ سَدِيدِ

فهذه القصيدة تبلغ تسعة وثمانين بيتا (89) ، احتل منها التدوير تسعة وأربعين بيتا (49) . أي ما يفوق نصف القصيدة ، وقد تأتي أبيات متوالية فيها تدوير، دون إحساس بإرهاق نَفَس الشاعر أو القارئ ، ونمثل لذلك

---

(1) ق 324 2/ 805 .

بقوله في هذه القصيدة ، من البيت الثاني إلى البيت العاشر :

لَتَجَاوَزْتُمَا بِيَ اللَّوْمَ وَالْعَذْ	لَكَأَنِّي شَكَكْتُ فِي التَّوْحِيدِ
أَتَسُومَانِنِي الصُّدُودَ ، وَكَالْعَلْـ	ـقَمِ لَوْ تَعْلَمَانِ طَعْمُ الصُّدُودِ
إِنَّ مِنْ سُنَّةِ الْهَوَى أَنْ يَرَى فِيـ	ـهِ رَشِيدُ الْأَقْوَامِ غَيْرَ رَشِيدِ
قَدْكُمَا مِنْ مَلَامِ مَنْ وَقَفَتْ عَيْـ	ـنَاهُ بَيْنَ الدُّمُوعِ وَالتَّسْهِيدِ
أَكَعَهْدِي "نَوَارُ" أَنْتِ أَمِ اسْتَحْـ	ـدَثْتِ رَأْياً فِي نَقْضِ تِلْكَ الْعُهُودِ
أَبَيَاضُ الثُّغُورِ أَمْ مَرَضُ الْأَجْـ	ـفَانِ أَشْكُو أَمِ احْمِرَارَ الْخُدُودِ
إِنَّ لِلْحُبِّ لَوْعَةً تَتْرُكُ الْجَلْـ	ـدَ إِذَا خَامَرَتْهُ غَيْرَ جَلِيدِ
مُتْ شَهِيدَ الْهَوَى فَإِنَّ لِمَنْ مَا	تَ مِنَ الْحُبِّ ضِعْفَ أَجْرِ الشَّهِيدِ
مَلِكٌ رَاحَتَاهُ أَحْنَى عَلَى الْعَا	فِينَ مِنْ وَالِدٍ وَمِنْ مَوْلُودِ

وفي القصيدة إلى جانب هذا النموذج ، نماذج أقل تواترا ، هي كالتالي :

- خمسة أبيات متوالية : 26 ← 48/30 ← 63/52 ← 67 .
- أربعة أبيات متوالية : 85 ← 88 .
- ثلاثة أبيات متوالية : 59 ← 73/61 ← 81/75 ← 83 .
- بيتان متواليان : 33 ← 39/34 ← 45/40 ← 46 .
- بيت واحد : 77/57/54/42/20/15 .

ويظهر من خلال هذه النماذج أن البيت المدور ، يحتفظ فقط بوقفة زمنية واحدة ، هي محطة القافية ، فيما يحقق البيت العادي وقفتين زمنيتين ودلاليتين ؛ الأولى عند نهاية الشطر الأول، والثانية عند القافية ،بينما في الشعر المدور يصبح البيت كالشطر الواحد في الشعر التناظري .

ولذلك ، في رأينا ، أهمية كبرى وتأثير قوي على دلالة وموسيقى البيت ، حيث يصبح البيت مكونا من نسق إيقاعي واحد يحافظ على مستواه من بداية البيت حتى نهايته ، والنموذج المستشهد به خير دليل على ذلك .

فحين يقول الشاعر مثلا :

إِنَّ مِنْ شَقْوَةِ الْهَوَى أَنْ يُرَى فِيـ ـهِ رَشِيدُ الْأَقْوَامِ غَيْرَ رَشِيدِ

نعلم أن بنية البيت الموسيقية لا يمكنها أن تقف أوتضعف في أي مكان من البيت إلا عند نهايته ، بل حتى تشكيل البيت تركيبيا ، يستدعي منا عدم الفصل بين كلماته،لأنها ترتبط مع بعضها ارتباطا عضويا يتعالى على التقسيم التناظري للبيت ، ويأبى أن يحقق اكتماله إلا في الوقفة النهائية للبيت التي تعلن عنها القافية .

ولهذه القضية علاقة ، بظاهرة أخرى فريدة ، تقدمها لنا القصيدة ، هي أن الشاعر في بعض الأبيات ؛ وعددها ستة عشر (16) ، يلجأ إلى التدوير على المستوى الدلالي والتركيبي ، وهو النوع الذي قلنا عنه إن له علاقة بالتضمين ، وفي هذا المستوى يؤثر التركيب ودلالة البيت في الموسيقى ، مما يجعل القارئ مضطرا لقراءة البيت دون وقفة قصيرة عند نهاية الشطر الأول ، محققا بذلك تدويرا إيقاعيا شاملا ، وإن لم يكن معلنا .

مثل هذا قول البحتري في نفس القصيدة :

12 ـ أَبْدَعَتْ رَاحَتَاهُ فِي الْجُودِ مَا لَمْ *يَكُ لَوْلَا نَدَاهُ بِالْمَوْجُودِ

13 ـ لَوْسَعَى قَبْلَ رِفْدِهِ رِفْدُ كَفٍّ * لَسَعَى رِفْدُهُ إِلَى الْمَرْفُودِ

14 ـ كَمْ وُفُودٍ بِهِ اسْتَجَارُوا فَأَضْحَوْا * بِأَيَادِيهِ مُسْتَجَارَ الْوُفُودِ

وإذا ما انتقلنا للكشف عن التدوير في الصيغ الإيقاعية الأخرى ، نلاحظ ظاهرة بارزة تشترك فيها بقية الأوزان باستثناء المتقارب الذي كان على شاكلة الخفيف . وهي أن التدوير في هذه الأوزان ، لا يظهر إلا في بيت أو بيتين من القصيدة دون أن يمثل ذلك أي خاصية موسيقية تقوي بنية البيت الصوتية لأنه محاط بعدد من الأبيات المتناظرة، ومن ثم

يستحيل على البيت المدور نشر سلطته الإيقاعية على باقي الأبيات ، فبحر الطويل مثلا ، لا نعثر فيه على أي قصيدة يتواتر فيها التدوير أكثر من مرتين باستثناء قصيدة واحدة .(1)

ولا يبدو للتدوير في هذا الوزن ، دور على مستوى البنية الإيقاعية ، فهو حاضر غائب في ذات الوقت ، ومثاله ما قاله البحتري (2) (طويل)

صَرَمْتَ فَلَمْ تَقْعُدْ بِحَزْمِكَ حَيْرَةُ الْـ ـمَرُوعِ ، وَلَمْ يَشْدُدْ مَذَاهِبَكَ الذُّعْرُ

وحتى الأوزان الأخرى ، مركّبة كانت أم بسيطة ، يكون فيها للتدوير دور عروضي دون أي ملمح إيقاعي ، يمكن استشفافه منها ، بل نستطيع بتغيير بسيط في تركيب البيت المدور ، تخليصه من هذه الظاهرة .

ويمكن أن نطرح بعض الأبيات تنتمي لمثل هذه الأوزان التي تضعف فيها شحنة التدوير الإيقاعية .

فقد قال على المنسرح (3) :

مَنْ يَتَجَاوَزْ عَلَى مُطَاوَلَةِ الْـ ـعَيْشِ تَقَعْقَعْ مِنْ مِلَّةٍ عَمَدُهْ

وقال على الوافر (4) ،

بَعِيدُ السِّرِّ لَمْ يَقْرُبْ بِبَحْثِ الْـ ـمُنَقِّبِ مَا كَمَى عَنْهُ الضَّمِيرُ

ومن السريع قوله (5) ،

لَمْ أَرَ كَالْمُعْتَزِّ فِي حِلْمِهِ الْـ ـوَافِي وَفِي نَائِلِهِ الْغَمْرِ

ونأخذ من الكامل قوله (6) ،

جَاذُوا عَلَى غُرَرِ السَّوَابِقِ إِذْ سَعَى الـ ـسَّاعِي فَجَاءَ عَلَى السُّكَيْتِ الْعَاشِرِ

---

(1) ق 422 1/ 531 . والأبيات هي 2 _ 33 _ 36 .

(2) ق 339 2/ 847 .

(3) ق 288 2/ 736 .

(4) ق 362 2/ 914 .

(5) ق 397 2/ 1010 .

(6) ق 400 2/ 1018 .

وأول مفارقة نقف عليها بين هذه النماذج، ونموذج الخفيف السابق، هي أن التدوير هنا، ضعيف القوة، ويأتي بطريقة خجولة حيث لا يستطيع فصل الكلمة إلى شطرين متساويين، ولكنه فقط يقبل من الكلمة الأخيرة في الشطر الأول، والأولى في الشطر الثاني، حرفها الأول الذي يكون ساكنا دائما، إما حرفا مشددا، أو ألف التعريف، وهذا يجعل من إمكانية حذف التدوير أمرا متيسرا.

فبيت الكامل مثلا يمكن قراءته دون تدوير بحذف التعريف من كلمة (الساعي) وجعلها نكرة، فيصبح البيت كالتالي:

جَاءُوا عَلَى غُرَرِ السَّوَابِقِ إِذْ سَعَى * سَاعٍ فَجَاءَ عَلَى الشُّكَيْتِ الْعَاشِرِ

مستفعلن | متفاعلن | متفاعلن مستفعلن | متفاعلن | مستفعلن

غير أن هذه الإمكانية لحذف التدوير، لا يمكن تصور حدوثها في أبيات الخفيف، لأن التدوير في هذا الوزن يفصل الكلمة بشكل يستحيل معه حذف حرفها الأول إلا إذا حُذفت الكلمة برمتها، وبحث عن أخرى تلائم ما قمنا به في هذه الأوزان السابقة.

وهذا يكشف من جانب آخر، عن أن التدوير في وزن الخفيف يأتي بطريقة عفوية، وربما يكون محايثا لهذا الوزن، حتى إننا لا نستطيع قراءة قصائد الخفيف في جميع تراثنا الشعري، دون أن يوقفنا التدوير فيها.

ومع كل هذا فإن التدوير في ديوان البحتري استطاع كما قلنا، الكشف عن قدرة البحتري الموسيقية، خاصة إذا تذكرنا أن الشاعر وظف التدوير في مستوييه العروضي والدلالي، الذي امتلأ به شعر الشاعر في جميع الأوزان.

وحتى لو حذفنا من جدولنا الأوزان التي قلنا إن التدوير

فيها ضعيف ، واحتفظنا فقط بالخفيف، فإننا حتما ، واجدون نفس النسبة في الديوان بصفة عامة، ونفس القيمة الصوتية ، فيما لو أدرجنا كل هذه التشكيلات الإيقاعية .

4 - التصريع :

يقول المعري [1] (بسيط)

لِكُلِّ حَالٍ سَجَايَا وَالْقَرِيضُ بِنَا * لَا تَقْتَضِيكَ بِغَيْرِ الْبَدْءِ تَصْرِيعَا

وقبله قال أبو تمام [2] (طويل)

وَتَقْفُوإِلَى الْجَدْوَى بِجَدْوَى وَإِنَّمَا * يَرُوقُكَ بَيْتُ الشِّعْرِ حِينَ يُصَرَّعُ

وبين هذا وذاك ينتصب شعر البحتري، مؤكدا قيمة التصريع الموسيقية ، وشدة اختصاصه بالشعر، وسنعلم قيمة التصريع إذا علمنا أن هذاالمكون مرتبط حتى النخاع بالقافية .

والبحتري فيما أرى، ويرى معي د. أحمد بدوي " كان يأتي التصريع عنده مرتين أو أكثر في بعض قصائده ، مما ساعد على منح شعره الجمال الموسيقي الذي عرف به".[3]

ورغم أن هذا المكون لم يحتل من شعر البحتري إلا بنسبة 5,63% ، بثلاثة وتسعين وثمانمائة بيت (893) . احتل المدح منها نسبة 73,68% ، إلا أن هذه القلة ، لا تقلل، مع ذلك، من قيمة وقوة موسيقى التصريع ، خاصة في القصائد ذات الأغراض التقليدية المتواترة، كالمدح والهجاء والغزل والرثاء.

---

(1) اللزوميات 2/ 95 .

(2) ديوان أبي تمام 2/ 322.

(3) حياة البحتري وفنه 214 .

وفي رأيي لا يمكن مقارنة مدى تواتر التصريع في ديوان البحتري، وأي شاعر آخر، بتواتر مكون آخر، كالتكرار مثلا أو التدوير، لأن التصريع محكوم بكونه يأتي في بداية القصيدة فقط، ولو سُمح بتواليه في القصيدة فلن يكون بأكثر من مرتين " فإن الحَالَ يَحسُن في بعض الوجوه، ولو كان في ذلك الوجه عدة خِيلاَنٍ لكان قبيحا[1]".

وإذا علمنا أن عدد منظومات ديوان البحتري هو ثلاثة وثلاثون وتسعمائة منظومة (933) بين قصيدة ومقطوعة ورأينا أن التصريع في ديوان البحتري جاء في سبع وتسعين وخمسمائة منظومة (597) فإن نسبة تواتر التصريع في الديوان ككل تصبح هي 63,99% بالمقارنة مع مجموع المنظومات، وهي نسبة لا تشير إلى ضعف التصريع في ديوان البحتري بأي حال.

ولكن كيف يكون الأمر، إذا علمنا أن مقطوعات البحتري وهي كثيرة جدا - لم تأت مصرعة، شأن معظم مقطوعات الشعر العربي ؟.

سيكون الجواب سهلا، حين نرى أن البحتري لم يكتف بتصريع المطالع فحسب ولكنه كان يوظف هذا المكون مرتين أو ثلاثا في القصيدة، وفي ذلك دليل على قوة حضور التصريع فضلا عن فعاليته الموسيقية، وتكفينا هنا قصيدة واحدة، كان لنظمها قصة طريفة، وهي القصيدة التي مطلعها[2] (خفيف)

أَصُدُودٌ عَلاَيِهَا أَمْ دَلاَلُ * يَوْمَ زُمَّتْ بِرَامَةَ الْأَجْمَالُ

(1) سر الفصاحة 189 .
(2) ق 693 1806/3 .

وقبل هذا البيت ، جاء التعليق التالي :" وقال يمدح ألْفَتْحَ بنَ خاقان ، واقترح عليه هذا الوزن ، لأنه قيل له إنه يَنتحِل أشعارَ العرب ".

فالبحتري نظم القصيدة ليدفع عن نفسه تهمة انتحال الشعر أمام الفتح ابن خاقان الذي لم يكن مجرد وزير فقط ، ولكنه باعتراف الشاعر نفسه :" كان والله ما علمتُ ، قويَّ الأدبِ ، حَسَنَ المعرفةِ بالشعر ".(1)

وهذه القصيدة ـ إن صحت قصتها ـ تؤكد لنا أن البحتري وظف فيها ـ من بين ما وظف ـ التصريعَ لكي يبرهن على مقدرته الشعرية وتفوّقه في تفجير طاقات القصيدة الموسيقية ، وهذه أشياء لا تتحقق لشاعر منتحل ولكن لشاعر أراد أن يَشْعُرَ فغَنَّى .

فإلى جانب التصدير والتجنيس والتكرار ، نعثر على ثلاثة أبيات مصرعة ، وهي أقصى حالة للتصريع في ديوان البحتري ، وربما في تراثنا الشعري بصفة عامة :إذ بعد تصريع البيت الأول ، الذي يُعتبر شبه ضروري ، نجد الشاعر يصرع البيت الثامن ، فيقول :

ذَكَّرَتْنِي الرُّسُومُ وَالأَطْلَالُ * صَبَوَاتٍ ذِكْرِي لَهُنَّ ضَلَالُ

ويصرع كذلك البيت الحادي عشر ، فيقول :

تَوَّلِينَا ، وَأَيْنَ مِنْكِ النَّوَالُ * أَوْعِدِينَا ،وَوَعْدُ مِثْلِكِ آلُ

وهذه الأبيات كما يلاحظ جاءت كلها في المقدمة الغزلية لهذه القصيدة المدحية ، ولم تأت في بداية كل غرض أو موقف جديد ، كما ذهب لذلك نقادنا القدماء.(2)

(1) أخبار البحتري . الصولي 86 .

(2) العمدة 1/ 174 .

وشبيه بهذا ما صنعه البحتري في قصيدة من الطويل يقول في مطلعها :[1]

فُؤَادٌ بِذِكْرِ الظَّاعِنِينَ مُوَكَّلُ * وَمَنْزِلُ حَيٍّ فِيهِ لِلشَّوْقِ مَنْزِلُ

فيصرع البيت الثالث ويقول :

سَلَامٌ عَلَى الْحَيِّ الَّذِينَ تَحَمَّلُوا * وَعَجْلَانُ مِنْ غُرِّ السَّحَابِ مُجَلْجِلُ

ثم البيت العاشر :

مُعَنًّى بِهِ الصَّبُّ الشَّجِيُّ الْمُعَذَّلُ * عَلَيْهِ ،وَذُو الْحُبِّ الْمُعَنَّى الْمُعَذَّلُ

وهناك قصائد كثيرة يصرع فيها الشاعر بيتين كقوله مثلا[2] : (كامل)

جُمِعَتْ أُمُورُ الدِّينِ بَعْدَ تَزَيُّلِ * بِالْقَائِمِ الْمُسْتَخْلَفِ الْمُتَوَكِّلِ

ثم يقول في البيت العشرين :

فِي كُلِّ يَوْمٍ أَنْتَ نَازِلُ مَنْزِلٍ * جُدُدٍ مَعَالِمُهُ وَتَارِكُ مَنْزِلِ

ولعل الملاحظة التي يمكن الوقوف عندها هنا ، هو أن أغلب الأبيات المصرعة يكون فيها كذلك التصدير، أي أن الكلمة الأخيرة من الشطر الأول ،تكون هي قافية البيت وبذلك يحقق الشاعر موسيقى مزدوجة تتمثل في التصدير والتصريع ، وهو ما نلاحظه من النموذج السابق :

منزل ⟷ منزل

وكذا من آخر بيت من قصيدة الطويل :

المعذل ⟷ المعذل

ومثال ذلك قوله مثل قصيدة من الكامل[3]

أَنْسَى لَيَالِينَا هُنَاكَ وَتَدْخُلَا * مِنْ لَهْوِنَا فِي ظِلِّهَا مَا قَدْ خَلَا

أو قوله[4] (كامل)

---

(1) ق 686 3/ 1788 .

(2) ق 636 3/ 1622 .

(3) ق 642 3/ 1647 .

(4) ق 674 3/ 1737 .

وَأَغَرَّ فِي الزَّمَنِ الْبَهِيمِ مُحَجَّلٍ * قَدْ رُحْتُ مِنْهُ عَلَى أَغَرَّ مُحَجَّلِ

وغير هذا كثير ...

بل ربما كان أساس التصريع لدى البحتري هو تكرار الكلمتين وفق تقنية التصدير.(1)

إن قيمة تصريعات البحتري مع ذلك، لاتذهب سدى ولكنها ، كما اطلعنا على ذلك ، أعطت شعر البحتري دفقا إيقاعيا متميزا ، وربما كانت تشكيلتها الموسيقية مضاعفة ، خاصة حين يلتقي مع التصدير .

وكل هذا يكشف، عن حق ، براعة البحتري في إحياء موسيقى الشعر العربي ، والحفاظ على أنغامها وسيطرتها على أدوات الشعر الأخرى .

وعلى كل حال ، لم يكن التصريع إلا وجها واحدا من وجوه إيقاعية متعددة كشفت لنا عن أن البحتري ، قَيْنَةُ الشعراءِ في الإطراب .

5 - التجنيس :

قد تمدنا المعطيات الإحصائية التي استخلصناها من ديوان البحتري بنسبة قليلة من توظيفه هذا الشاعر للجناس . ولكن هذا المعطى لا ينبغي أن يعزى إلى ضعف هذا المكون في شعر البحتري ، ولا إلى عجز الشاعر عن استعمال الجناس ، فهذا المكون الإيقاعي :" بحاجة إلى ثروة لفظ كبيرة وقدرة بيانية ، وملكة شاعرة، وصعوبته تأتي من التشابه بين حروف اللفظتين والاختلاف في معناهما ومن أجل هذا كان وروده في شعر كثير من

(1) وإن كان ابن رشيق يعد ذلك عيبا في التصريع يسميه الإكفاء ، اقتداءا بعيوب القافية . وهذه في رأينا مبالغة وتضييق واضح على الشاعر . انظر العمدة .1/ 176 .

من الشعراء قليلا ، إذا قيس بالطباق مثلا"[1].

ولكن البحتري - وهنا تظهر مقدرته الإبداعية - على العكس من ذلك يتعامل مع التجنيس تعاملا فطريا لا يظهر فيه التكلف الذي قد فلمحه لدى غيره من الشعراء ، وهذا باعتراف أكبر النقاد تَشْوِيهًا للكثير من شعر البحتري - عن غير حقه - وهو أبو بكر الباقلاني حين قارن بين تجنيسات البحتري وأبي تمام ، فقال : " وأما البحتري ، فإنه لا يرى في التجنيس ما يراه أبو تمام ، ويقل التصنع له ، فإذا وقع في كلامه كان في الأكثر حسنا رشيقا ، وظريفا جميلا"[2].

ولذلك فليست نسبة 46،4% التي هي نسبة التجنيس في مجموع ديوان البحتري ، وليس سبعة وسبعمائة بيت (707) مجانَس في مجمل شعر البحتري البالغ خمسة وخمسين وثمانمائة وخمسة عشر ألف بيت (15855)، هي القادرة على الحكم على تجنيسات البحتري بالسقوط والتقهقر .

فحين يورد أبو هلال العسكري قول البحتري[3] (وافر)

نَسِيمُ الرَّوْضِ فِي رِيحٍ شَمَالٍ * وَصَوْبُ الْمُزْنِ فِي رَاحٍ شَمُولِ

ويعلق عليه بقوله :" وهذا من أحسن ما في هذا الباب"[4]

وحين يعلق عبد القاهر الجرجاني - لغزُ نقادنا العرب - على بعض أبيات البحتري[5]، بقوله :"ومن ها هنا كان أَحْلَى تجنيس تسمعه وأعلاه ، وأحقه بالحسن وأولاه"[6].

(1) شعر ابن المعتز .د.يونس أحمد السامرائي 2/ 313 .
(2) إعجاز القرآن 130 .
(3) ق 673 3/ 1733 .
(4) الصناعتين 328 .
(5) راجع من ديوان البحتري على التوالي:ق 81،247/1(بيت 13) .وق33 103/1(بيت 44).وق 62 184/1.(بيت 2) . وق4 9/1 (بيت 35).
(6) أسرار البلاغة 7 و 8 .

(ومثل هؤلاء يَأْتَمُّ النقاد بهم) فإن ذلك لا يعني الإطراء الرخيص ولا المجاملة المجانية بل يكشفه عن إمساك هؤلاء بحقيقة تجنيسات البحتري، التي كانت ببساطة ينبوعا إيقاعيا، لا يعلن عن ذاته إلا ريثما يتفجر في فضاء النص، وينشر سلطته عليه.

ونعتقد أن تفسير جناسات شاعر مثل البحتري، ينبغي أن تأخذ بنظرية تداعي الألفاظ والمعاني، التي قال عنها د. إبراهيم سلامة: " فهناك ألفاظ متفقة كل الاتفاق أو بعضه في الجرْس، وهناك ألفاظ متقاربة أو متشابكة في المعنى بحيث تذكر الكلمة أختها في الجرس، وأختها في المعنى، كما يولِّد المعنى الأول معنًى ثانيا وثالثا، وهذه الحالة النفسية هي التي تشرح لنا كيف يقع التجنيس للشاعر دون معاناة، إذا كان مُلمًّا بلغته محسا بذوقها، عالما بتهاريفها واشتقاقها ".[1]

ولا يهمنا من تجنيسات البحتري الكشف عن أنواعها وتقسيمها لتام وناقص، فهذا شيء تخلينا عنه منذ الفصل النظري، ولكن الذي يشغلنا ويحركنا في نفس الوقت، هو البحث عن مكامن العنصر الموسيقي في هذه التجنيسات. وهل كان البحتري بالفعل يكثر من التجنيسات الساذجة على حد تعبير د. خليفة الوقيان؟[2]

إن شاعرا يستطيع تجنيس ثلاث لفظات في بيته

(1) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان 117.)
(2) شعر البحتري 236.

واحد . ويوالي هذه العملية في بيتين ، يَجِلُّ عن أن يوصف بالسذاجة ولو مجازا .

فنراه يقول مثلا ، في بيتين من قصيدة واحدة [1](كامل):

قَدْ بَيَّنَ ٱلْبَيْنُ ٱلْمُفَرِّقُ بَيْنَنَا * عِشْقَ النَّوَى لِرَبِيبِ ذَاكَ الرَّبْرَبِ

صَدَقَ ٱلْغُرَابُ لَقَدْ رَأَيْتُ شُمُوسَهُمْ * بِالأَمْسِ تَغْرُبُ فِي جَوَانِبِ غُرَّبِ

فنلاحظ في البيت الأول التجنيس بين ثلاث لفظات :بَيَّنَ/ البَيْنُ/ بَيْنَنَا / .

ثم التجنيس بين الربيب والربرب .

وفي البيت الثاني نجد كذلك تجنيسا بين. الغراب /تغرب / غرب .

وليس هذا كل ما استطاعه البحتري في الجناس، فالقيمة الموسيقية للجناس تظهر لنا في ثلاث محطات رئيسية :

تتجلى الأولى في كون البحتري يخلق التوقع ويخرقه، ويتحقق ذلك في ما سمي لدى البلاغيين العرب ، بتجنيس المضارعة . إذ يورد الكلمة الأولى على حروف مخصوصة، ولكنه في الكلمة الثانية المجانسة، يوهم القارئ بأنه سيكرر نفس الكلمة ، فيخرق هذا الانتظار ، بحذفه الحرف الأخير أو تغيير الحرف الأخير من الكلمة الأولى ، بحرف آخر يكون هو موضع الخلاف بين الكلمتين .

ولا شك أن مثل هذا النوع ، يحقق نفس موسيقى التكرار إلا أنه يضيف لها موسيقى جديدة هي موسيقى التجنيس ونمثل لهذا النوع بقوله [2](خفيف).

---

(1) ق 28 . 1/ 78 .

(2) ق 548 .3/ 1381.

أَلِمَا فَاتَ مِنْ تَلَاقٍ تَلَافِ * أَمْ لِشَاكٍ مِنَ الصَّبَابَةِ شَافِ
أَمْ هُوَ الدَّمْعُ عَنْ جَوَى الْحُبِّ بَادٍ * وَالْجَوَى فِي جَوَانِحِ الصَّبِّ خَافِ

فنجد في البيت الأول مجانسة بين (تلاف و تلاق)وبين (شاك وشاف) .

وفي البيت الثاني كذلك مجانسة بين (جوى وجوانح):
وفي نفس القصيدة نعثر على بيت آخر يقول فيه :

لَيْسَ عَنْ ثَرْوَةٍ بَلَغْتُ مَدَاهَا * غَيْرَ أَنِّي امْرُؤٌ كَفَانِي كَفَافِي

والتجنيس واضح بين (كفاني وكفافي).

وهكذا نرى أن الكلمات الثواني كانت مستعدة للتطابق مع الكلمات الأُوَل لتصبح مجرد تكرار صوتي وحرفي ، ولكن الشاعر يخرق هذا المبدأ ؛ فيثبت حروفا في آخر الكلمات تخرجها من إطار التكرار لتصبح مشحونة بايقاع التجنيس الصرف .

والمحطة الثانية التي تكشف عن موسيقى تجنيسات البحتري ، هي أن الشاعر كثيرا ما يحقق مع التجنيس مكونا إيقاعيا آخر ، وهو التصدير .

إذ يغلب أن نجد الكلمة الثانية من التجنيس هي نفسها الكلمة الثانية في رد الأعجاز على الصدور ، وكنا لاحظنا هذه الوظيفة في باب التصدير ، ولكننا نقدم هنا مزيدا من الشواهد تُثبِت أن البحتري كان يسعى في تجنيساته لتحقيق العنصر الإيقاعي أكثر من أي شيء آخر، وهي مهمة يصعب تحقيقها لشاعر دون أن يسقط في التكلف،ولكن البحتري كان شعره كله جواهر أصيلة (باستثناء الهجاء بطبيعة الحال).

ومن بين النماذج التي يحقق فيها التجنيس والتصدير نختار قوله[1] (كامل)

(1) ق 674 /3 1740 .

وَأَغَرَّ فِي الزَّمَنِ الْبَهِيمِ مُحَجَّلٍ * قَدْ رُحْتُ مِنْهُ عَلَى أَغَرَّ مُحَجَّلِ

فالشطر الأول من هذا البيت يصف فيه الشاعر الممدوح، بينما يصف في الشطر الثاني الفرس ، والتجنيس حاصل بين (محجل ومحجل)، وهو تجنيس تام كما نرى، تحقق معه التصدير بالإضافة للتصريع .

وكذلك قوله (1) (كامل)

وَشَمَائِلٌ كَالْمَاءِ صُفِّقَ بَرْدُهُ * بِرُضَابِ صَافِيَةِ الرُّضَابِ شَمُولِ

فـ(الشمائل) هي الأخلاق ، بينما (الشمول) هي الخمر، وبين الكلمتين تجنيس وتصدير .

ويقول أيضا (2) (وافر)

تُجِيبُ الدَّارُ سَائِلَهَا فَتُنْبِي * عَنِ الْحَيِّ الْمُفَارِقِ مِنْ "تُجِيبِ"

و(تجيب) الثانية التي حققت التجنيس والتصدير إسم قبيلة من كندة .

ونفس الظاهرة نجدها في قوله (3) (بسيط)

إِلَيْكِ مَا أَنَا مِنْ لَهْوٍ وَلَا طَرَبِ * مُنِيتِ مِنِّي بِقَلْبٍ غَيْرِ مُنْقَلِبِ

وانطلاقا من هذه النماذج يكشف لنا البحتري عن الأهمية الموسيقية الطبيعية التي تتحقق بتزاوج التصدير مع التجنيس ، فيقف الإيقاعان جنبا لجنب دون أن ينشر أحدهما خصوصيته على الآخر ، وهذا وجه موسيقي أكثر البحتري من اللجوء إليه مع أغلب المكونات الإيقاعية .

ـ ولكن المحطة الثالثة، في رأينا ، هي التي تكشف قمة إبداع البحتري ، وتنم عن ذوق موسيقي عميق لدى الشاعر ، ففي هذا النوع يورد الشاعر التجنيس داخل

---

(1) ق 645 1661/3 .
(2) ق 33 98/1 .
(3) ق 38 119/1 .

أبيات تتميز بالتوازن الصوتي ، وغالبا ما يكون هذا التوازن ترصيعا ، حتى إنك لتسمع البيت ولا تريد الانتقال إلى غيره، بل ترددده ، ويطول ترداذك له لسبب بسيط هو أن هذا البيت أخذ بلُبّك ، وسلب منك رزانة الناقد العالم .

ومن بين هذه النماذج نقف عند قوله [1] (بسيط)

قَدْ سُمِّحَ أَلْقَوْمُ عَنْهُ بَعْدَمَا مَنَعُوا * وَخُفِّضَ أَلْقَوْلُ فِيهِ بَعْدَمَا شَغَبُوا

فكل كلمات هذا البيت تتماثل مع مثيلاتها في البنية الوزنية ، ويصبح التطابق على النحو التالي :

سُمِّحَ = خُفِّضَ
أَلْقَوْمُ = أَلْقَوْلُ
عنه = فيه
بعدما = بعدما
مَنَعُوا = شَغَبُوا

والبيت بفضل الترصيع ، أصبح ينقسم إلى ذرات صوتية متوازنة بعضها مع بعض، ثم نلاحظ موقع الجناس في البيت بين (القوم) و(القول)، حيث احتل منزلة القاسمة التي تشطر البيت إلى أربعة أشطر ، وليس إلى شطرين كما هو مألوف .

ومن أمثلة اتحاد الترصيع بالجناس نضيف قوله [2] (خفيف)

صَارِمَ أَلْعَزْمِ ، حَاضِرَ أَلْحَزْمِ ، سَارِي أَلْفِكْرِ ، ثَبْتَ أَلْمَقَامِ صَلْبَ أَلْعُودِ

والجناس يظهر بين (العزم) و(الحزم)

---

(1) ق 130 1/ 339 .

(2) ق 259 1/ 635 .

إضافة إلى الترصيع الواضح، الذي جعل البيت ينقسم إلى خمس جمل شعرية متوازنة صوتيا .

على أن أحسن ما سمعت من هذه النماذج - وربما من كثير من الشعر العربي - قول الشاعر[1] (خفيف).

فَمَتَى شِئْتَ مَالَ مِنْهَا قَضِيبٌ * وَمَتَى شِئْتَ هَالَ مِنْهَا كَثِيبٌ

وإن كنت في مثل هذا العمل محروما من إبداءا نطباعاتي الذاتية ، إلا أن سماع هذه النماذج ، يجعل العجوز تَحِنُّ لشبابها ، كما قال جرير عن الغزل الذي لم يستطع قوله .

فقد تضافرت في هذا البيت أربع مكونات إيقاعية يعتبر الترصيع ضابطها الأساسي ، حيث التطابق الصوتي تام بين جميع كلمات البيت :

فمتى = ومتى
شئت = شئت
مال = هال
منها = منها
قضيبه = كثيبه

وثاني هذه المكونات يظهر التكرار في جملة (متى شئت) ، وقد احتلت نفس الموقع في الشطرين، وهو صدارة الصدر و العجز .

ثم نقف على التصريع بين (قضيبه) و (كثيبه).

وأخيرا الجناس بين كلمتي (مال) و (هال) .

ولا يمكن أن نقول عن هذا البيت إنه مصنوع أو متكلف في نظمه لأننا نحس بموسيقاه تنساب عفويا، دون أن يعيقنا عن التجاوب معها كلمة غريبة أو لفظة

(1) ق 136 /1 350 .

نافرة بعيدة عن الفصاحة ، وهو على كل حال عنوان إبداع الشاعر موسيقيا ، وبراءة اختراع له .

وفي هذه المحطة الأخيرة ، يتبين لنا أن موسيقى الجناس تتغير وفق علاقته بالمكونات الأخرى التي قد توجد معه في نفس البيت ، أو حين يسيطر الجناس بمفرده على البيت فيفرض عليه إيقاعه الخاص .

ذلك أن وجود الجناس مع هذه المكونات كالترصيع يساعد على تفجير شحنة البيت الصوتية الكامنة خلف الوزن ، وبطبيعة الحال تكون اللغة هي الأداة الأساسية لخلق هذه الحقول الموسيقية الجديدة .

ولولا تمكن البحتري من اللغة العربية ، وشدة معاناته لكيمياءها ، لما استطاع التوفيق في استغلال هذه الجناسات الرائعة ، التي كشفت عن وجه موسيقي آخر يختبئ في شعر البحتري .

6 ـ الترصيع :

لاشك أن الترصيع كمكون إيقاعي ، يظل يحتفظ بخصوصية مهمة ، تميزه عن العناصر الموسيقية الأخرى ، فإذا كانت هذه المكونات تعتمد أساسا على تكرار الكلمة بحروفها ومعانيها ، وقد تختلف الدلالة كما هو حال التجنيس ، فإن الترصيع لا يتأسس على التكرار الحرفي ، ولكنه يقوم على جعل كلمات البيت متوازنة ، صوتيا أو وزنيا ؛ وفي بعض الأحيان يقوم بوظيفة كوظيفة السجع في النثر.(1)

ولذلك آثرنا ضبط جميع الأبيات التي تقوم على هذه الموازنة بين كلمات البيت وأدخلناها ضمن مفهومنا للترصيع ، مخالفين في ذلك ما ذهب إليه

(1) انظر الصناعتين 265 .

أحد البلاغيين حين جزَّء الترصيع إلى سبعة حقول بديعية أخرى، لانرى داعيا للفصل بينها . وهذا صنيع صَفيّ الدين الحلّي، الذي ذكر، التّشطير والترصيع والموازنة والتجزئة والتسجيع والمماثلة ثم التّسميط .(1)

ولكن شواهده الشعرية المثبتة في كل عنصر، لا تشير بالفعل إلى خلاف جوهري بينها، ولكنها جميعها تدخل عندنا ضمن باب الترصيع، الذي يقوم، كما قلنا على الموازنة الصوتية أو الصرفية أو الوزنية، قد ينشأ البيت على أساسها .

ومع ذلك فإن كل النقاد، قديما وحديثا، يتفقون على صعوبة تحقق الترصيع في الشعر لما قد ينشأ عن تواتره، من تكلف وكدٍّ لطاقات الشاعر اللغوية، ولم يكن البحتري استثناء من هذه القاعدة، إذ يبرز لنا مجموع الترصيع في ديوان البحتري مدى صعوبة هذا المنحى الموسيقي .

فلا يحتل الترصيع في ديوان البحتري إلا نسبة 0,81٪ بينما يصل مجموع الأبيات المرصعة إلى ثمانية وعشرين ومائة بيت (128).

ولكن قلة الترصيع لدى البحتري لا تعكس خلوّ هذا المكون من العنصر الموسيقي، فلرُبّما كانت شحنته الصوتية، هي المسؤولة عن غيابه النسبي من الشعر العربي برمته .

فالترصيع لدى البحتري، اختفى من ثلاثة أغراض هي

---

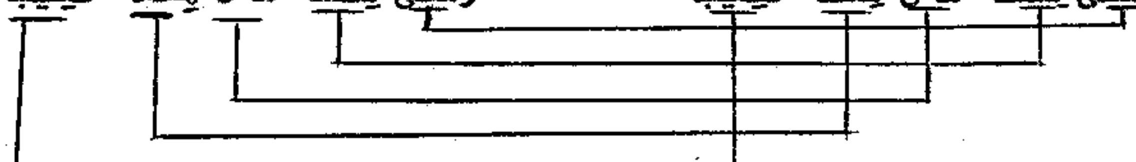
(1) راجع تعريفه لهذه العناصر في "شرح الكافية البديعية" من ص 189 إلى 196 .

الزهد والوصف والفهر، ولم يرد إلا في ثمانية تشكيلات إيقاعية من أصل عشرين وزنا، وما يميز هذه الأوزان التي غاب منها الترصيع، هي أنها أوزان مجزوءة في معظمها باستثناء المنسرح والرمل والرجز والمديد، وربما يعود ذلك إلى أن هذه الأوزان ضعيفة موسيقيا بالمقارنة مع الأوزان التامة، وكذلك لأن الترصيع يتطلب مسافة زمنية أطول مما تقدمها هذه الأوزان.

لكن الملاحظة المهمة في علاقة الترصيع بالأغراض والأوزان هي أن غرض المدح مرة أخرى يستأثر بأوفر نصيب من الترصيع حيث يبلغ عدد الأبيات المرصعة في المدح ثمانية ومائة بيت (108) بنسبة 84,38% ومعنى هذا أن عشرين بيتا فقط من الترصيع هي التي كانت من نصيب الأغراض الأربعة الأخرى.

على أننا ننبه إلى أن نسبة مهمة من هذه الأبيات المحسوبة على غرض المدح كانت تنتمي للغزل الذي عادة ما يمهد به الشاعر مدائحه، ومن بين هذه الأبيات، ذلك البيت الذي أشرنا بموسيقاه في باب التجنيس، وهو قوله:

فَمَتَى شِئْتَ مَالَ مِنْهَا قَضِيبُ * وَمَتَى شِئْتَ مَالَ مِنْهَا كَثِيبُ



وهذا البيت في نظرنا نموذج مثالي للترصيع في الشعر العربي، لأن جميع الكلمات في الشطر الأول متوازنة صوتيا مع نظيراتها في الشطر الثاني، دون زيادة أو نقصان إضافة إلى انتهاء كلمات الشطر الأول بنفس الحروف التي ختمت كلمات الشطر الثاني.

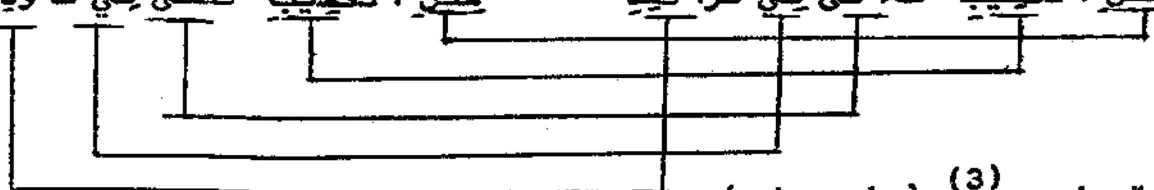
ولا توجد أبيات كثيرة تسير على هذا النسق نظرا لصعوبته، فمن بين أبيات هذا النوع نذكر قوله [1] (كامل).

أَعْرَضْتِ حَتَّى خِلْتُ أَنِّي ظَالِمٌ * وَعَتَبْتِ حَتَّى قُلْتُ إِنِّي مُذْنِبُ

وهنا نلاحظ أن الكلمة الأولى في الصدر اتفقت مع مثيلتها في العجز، في الحرف الأخير (التاء) فقط ولكنها كانت تختلف عنها في البنية الصوتية، بينما اتفقت الكلمة الأخيرة من الصدر مع نظيرتها في العجز من حيث الوزن، واختلف الحرف الأخير، أما في سائر البيت، فجميع الكلمات متوازنة صرفيا ووزنيا وسجعا.

ومن هذا النوع أيضا قوله [2] (بسيط)

مِثْلِ أَلْكَثِيبِ تَعَالَى فِي تَرَاكُمِهِ * مِثْلِ أَلْقَضِيبِ تَثَنَّى فِي تَأَوُّدِهِ



وقوله [3] (طويل)

أَتَهْدِمُ جِذْعَيْهَا وَطَوْدُكَ طَوْدُهَا * وَتَنْجِتُ فَرْعَيْهَا وَعُودُكَ عُودُهَا

وقد يتحقق للشاعر أن يزاوج بين الترصيع والتجنيس فينتج عن هذا الاتحاد نوع من الموسيقى الممتدة بين الإيقاعين، الشيء الذي يجعلنا نسميه الترصيع المجنَّس، وقد ذكرنا بعض النماذج الشعرية التي تثبت تلون الترصيع بموسيقى التجنيس، ونضيف لتلك النماذج بعض ما وجدناه في شعر البحتري، كقوله [4] (كامل):

(1) ق 27 73/1.

(2) ق 209 499/1.

(3) ق 261 654/2.

(4) ق 249 602/1.

إِنْ غَارَ فَهْوَ مِنَ النَّبَاهَةِ مُنْجِدٌ * أَوْغَابَ فَهْوَ مِنَ الْمَهَابَةِ شَاهِدُ

والبيت يضم تجنيسا بين (غار) و (غاب). وبين (غار) و (غابه) تطابق في البنية الوزنية وكذا الصرفية ، وإن كان الحرف الأخير مختلفا .

أما الكلمتان (النباهة) و (المهابة) ، فمتفقتان صرفيا ووزنيا ، إضافة إلى اشتراك خواتمهما في نفس الحرف (التاء) .

وفي بعض الأحيان يجانس في مكان واحد من البيت، ويتكفل الترصيع بساشر البيت كقوله[1] (سريع)

إِنْ نَظَرَتْ قُلْتُ :بِهَا ذِلَّـــةٌ * أَوْ خَطَرَتْ قُلْتُ : بِهَا كِبْرُ

وقوله .[2] (خفيف) .

أَمُقِلٌّ مِنْ غَزْرِهِ كُلُّ غَيْثٍ * أَمْ مُخِلٌّ بِفَيْضِهِ كُلُّ بَحْرِ

فنلاحظ أن الكلمات الأولى في البيتين(نظرت ـ خطرت) (مقل ـ مخل)، وقع فيهما تجنيس ، في حين اشتركت الكلمات الأخرى في ترتيب الحركات ، وكذا في الحروف الأواخر .

ويستغل إمكانية أخرى للترصيع ، تتمثل في تشطيره للبيت إلى ثلاثة أشطر أو أربعة ، تكون كلها متوازنة صوتيا فيغيب، مع ذلك ، تقسيم البيت المألوف إلى صدر وعجز . ومن نماذج هذا الصنف الذي وظف فيه التجنيس مع تقسيم البيت إلى أشطر متعددة ، قول الشاعر[3] (كامل) .

---

(1) ق 382 966/2 .

(2) ق 385 971/2 .

(3) ق 54 1/ 160 . والبيت ليس مدورا ، لكننا كتبناه بشكل نحافظ فيه على إبراز دور الترصيع في فرض سلطته على هيئة البيت .

بِطَرَائِقٍ كَطَرَائِقٍ، وَخَلَائِقٍ كَخَلَائِقٍ، وَضَرَائِبٍ كَضَرَائِبٍ

فطرائق الأولى تعني السيرة، والمذهب، بينما تعني الثانية الغمّة التي تكون مستقيمة، والخلائق الأولى تعني الطباع، أما الثانية فهي السحائب التي فيها أثر المطر، ومعنى الضرائب الأولى الطبائع والسجايا والثانية تعني السيوف القاطعة.

وفي هذا البيت يتحقق الترصيع التجنيسي بشكل نموذجي، فالتطابق متحقق بشكل كلي بين الصوامت (الحروف)، وهذا ينتج عنه التجنيس، وبين الصوائت (الحركات) التي تنتج الترصيع.

وفي نفس القصيدة بيت آخر، يقسم فيه الشاعر البيت إلى ثلاثة أشطر متوازنة ولكنها خالية من التجنيس فيقول:

فِي تَوْبَةٍ مِنْ تَائِبٍ، أَوْ رَهْبَةٍ مِنْ رَاهِبٍ، أَوْ رَغْبَةٍ مِنْ رَاغِبٍ

ورغم غياب التجنيس فإن البيت ظل محتفظا بنفس موسيقى البيت السابق، وقد يكون للكلمات الثواني في البيت دور في إحلال وتركيز موسيقى الترصيع، لأن هذه الكلمات جاءت على نفس بنية القافية، حيث كانت جميعها مؤسسة، وجاءت كذلك على نفس الروي، وهو الباء الموصولة بالياء.

وقد يجعل البيت مقسما إلى أربعة أشطر، فيكون بذلك عبارة عن ذرات متناثرة أو حبات عقد يجب أن تُنظم في سلك واحد، وخيطُ البيت الرابط بين هذه الأجزاء هو الترصيع بطبيعة الحال، وذلك حين يقول[1] (خفيف)

(1) ق 259 /1 636.

سُؤْدَدٌ يُصْطَفَى ، وَنَيْلٌ يُرَجَّى ، وَثَنَاءٌ يُحَيَّا ، وَمَالٌ يُودَى

ورغم أن الكلمات في هذه الجمل غير متوازنة مع مثيلاتها، إلا أن الشاعر ، سجّع الكلمات الثواني في الجمل الثلاث حيث ختمها بحرف واحد هو الألف المقصورة في الشطر الأول ، وألف المد في الجملة الأولى من الشطر الثاني .

وفي الديوان نماذج كثيرة للترصيع ، يصعب ذكرها لكنها في عمومها لاتخرج عما أدرجناه هنا .

وما ينبغي تأكيده من خلال هذه النماذج أن البحتري وظف الترصيع بنوعيه المعروفين عند قدامة بن جعفر وغيره ، وهما ترصيع التصريف ، وترصيع التسجيع ، وفي بعض الأحيان كان يلجأ إلى تشطير أبياته لأقسام متوازنة صوتيا ، وهو ما سماه صَفيُّ الدين الحِلّي ، وابن مُنقذ بالتَّجزِئَة ، غير أن هذه الظاهرة أقرب إلى الترصيع من أي مكون آخر .

ولاشك أن تنويع البحتري لتوظيفه الترصيع ، كانت الغاية منه تجريبَ عدة إمكانيات ترصيعية تسعى إلى تفجير شحنة البيت الإيقاعية، وجعلها مطبوعة بطابع هذا المكون ، رغم ما قد يكون معه من عناصر أخرى كالتصدير والتجنيس والتكرير .

ولعلنا أدركنا الآن بعد نماذج الترصيع ، أن تحقيق هذا المكون في الشعر محفوف بمزالق إبداعية، لا يستطيع أي شاعر كان التغلب عليها ، ولذلك كانت الندرة دليلا على صعوبة خلق موسيقى ترصيعية ، وليست دليلا على ضعف هذا المكون عن مسايرة تواترا لمكونات الأخرى .

فالترصيع إن شئنا، يمثل عنصرا متطرفا من عناصر

الموسيقى الشعرية ، ولو قارناه بالتكرار مثلا لوجدنا أن التكرار إضافة إلى القيمة الدلالية التي يعكسها وجوده في النص ، يحمل كذلك تنويعا موسيقيا معيّنا .

في حين يكون وجود الترصيع في البيت لغايات صوتية محضة ، ولا علاقة للدّلالة بذلك .ولهذا كان الترصيع وجها من وجوه التنويع الموسيقي الأصيل في النص الشعري .

وما قلناه عن الترصيع ، شقوله حتى عن التطريز الذي جاء ضعيفا جدا في ديوان البحتري ، إذ لم يتجاوز سبعة أبيات في بحر واحد هو الكامل .ولأن التطريز يعتبر لدينا ، ترصيعا تجاوز حدود البيت ، ونشر سلطته على النص كله .

ورغم شحناتهما الإيقاعية التي تميزهما عن غيرهما من مكونات البنية الموسيقية في شعر البحتري خاصة، إلا أن حضورهما جاء على غير ما نتوقع ،لأن الشعر عند البحتري كما هو عند غيره يجب أن يكون تعبيرا موسيقيا عن دلالاته معينة ، ولكن حين يتحول الشّعر إلى بنية موسيقية خالصة ، يسقط في الصنعة والإغراق في البديع كما هو حال شعر العصور المسماة عصور الانحطاط ، وخير مثال لذلك شعر القاضي الأرّجاني ، وابن حَيْدَرَة [1]، وغيرهما كثير .

---

(1) راجع نماذج من شعرهما لدى أسامة بن منقذ" البديع في نقد الشعر " 66 _ 67 .

الخاتمة

إننا استنفدنا جميع أجزاء المخطط الذي رتأيناه لأنفسنا في هذا البحث ، ووصلنا إلى النهاية الطبيعية لكل بحث ، إلا أن في النفس أشياء كثيرة ليس ينطق بها لساننا حول البحتري ، وحول الإيقاع ، ولست أدري هل هي سنة حميدة جرت عليها كل البحوث أم فرض عين ، تجعل الباحث يلهث وراء مزيد من الاطلاع والكشف .

وإذا كان الأمر كذلك ، فهل يحق لنا أن نعلن في خاتمة كل بحث نشوة فتحنا العلمي ، وغزونا لأرض بكر من أراضي المعرفة العلمية لم يسبق أن وطئها قلم باحث ؟.

ولله در العماد الأصفهاني حين قال:" إني رأيت أنه لا يكتبُ إنسان كتابا في يومه، إلا قال في غَدِه: لو غُيِّرَ هذا لكان أحْسنَ ، ولو زِيدَ كذا لكان يُستحسن، ولو قُدِّمَ هذا لكان أفْضلَ ، ولو تُرِكَ هذا لكان أجمل،

وهذا من أعْظمِ العِبَر ، وهو دليل على استيلاءِ النَّقْص على جُملة البَشر "

ورغم ذلك ، فلا بد من التنصيص على بعض المنطلقات التي آمن بها البحث ، ودافع عنها باستمرار :

1 ـ فمن ذلك ، ما لاحظناه في الدراسات التي قاربت شعر البحتري ، والتي لم تكن تخرج من منطقة المفاضلة ولأمر ما كانت هذه المفاضلة تُقام بين البحتري ومعاصره أبي تمام ، حيث قيل إن الأخير كان أستاذا للأول ، مع العلم أن هناك مجموعة كبيرة من الشعراء عاصرت البحتري ودخلت معه في منافسات شعرية حادة ، وصلت حد التهاجي . ولكن لم يُلتفت إليها ، ولم يُقارن البحتري بها .

ومن الغريب أننا ، نحن المحدثين ، سقطنا بدورنا في هذه المفاضلة بين الشاعرين معا ولين الإدلاء بدلونا في لُجّة " موازنة " الآمدي ، وكأن البحتري أو أبا تمام لم يُقرأ إلا بعين الآمدي.(1)

ورغم اقتصارنا في دراسة البنية الإيقاعية على شاعر واحد ، فإن دراستنا مع ذلك لم تكن سطحية ، ولا مرتجلة ، حتى وإن أردنا ذلك، فإن البحتري نفسه كان سيمنعنا ويمتنع عنا في مثل هذه الدراسات .

فنحن نعلم أننا نتعامل مع شاعر اشتهر باحتفاله بالعنصر الموسيقي في شعره أيّما احتفال ، وكان في ذلك قَيْنَةَ الشعراء في الإطراب باعتراف جميع النقاد و الشعراء ولا تزال شهادة المتنبي قائمة ليومنا هذا .

ولهذا الاعتبار، تَخَلْنَا ديوان البحتري قصيدة قصيدة ، وبيتا بيتا ، وحرفا حرفا ،في سبيل الكشف عن هذه الطاقات الصوتية التي جعلت البحتري يحظى بما حظي به من مكانة بين شعراء عصره.

فأحطنا من شعر البحتري بأهم المكونات الإيقاعية وأدقها، إذ كانت نقطة الانطلاق هي تحديد أوزان شعر البحتري، التي لم يساعدنا محقق الديوان في استخراجها حيث كان يذكر المنظومات مجردة من ذكر الوزن الذي تنتمي إليه كما هي عادة أكثر المحققين وحتى الفهرس الذي خصصه لأشعار الديوان في الجزء الخامس ، وجدنا المحقق يقع كثيرا في

---

(1) أحسن من يمثل هذه الظاهرة .د.صالح حسن اليظي في كتابة البحتري بين نقاد عصره".

السهو، فينسب قصائد لأوزان لا تنتمي لها في الأصل.[1] مما فرض علينا القيام بأول خطوة دون استعانة بما لمحقق أو بدارس آخر، وهو جمال الدين بن الشيخ الذي لم يحص إلا ثلاثة أرباع 3/4 شعر البحتري.

ولكن أهم شيء قمنا به في هذا المستوى الأول، هو أننا كشفنا بدقة عن جميع زحافات البحتري، وأخذ منّا ذلك وقتا طويلا، كنا نحمل ديوان البحتري أينما وُجدنا وفي أي مناسبة شاءت الظروف أن نكون فيها، فنسرق بعض الوقت ونقطّع قصيدة أو قصدتين فنضبط زحافاتها سواء في الشطر الأول من البيت أو في الشطر الثاني.

ولعل قيمة هذا العمل ظهرت لنا حين عرفنا نوعية وطبيعة الإيقاع الذي ينظم فيه البحتري قصائده، وأعتقد أن عملا مثل هذا يجب أن يتطور، ويطول جميع الشعراء وكل تراثهم الشعري دون انتقاء لنماذج معينة على حساب الأخرى، لأن ذلك من شأنه أن يقفنا على حقيقة النظم العربي، وهل كانت هذه التحولات الإيقاعية المتغيرة رخصة، كما زعم بعض النقاد، أم أنها آلية إيقاعية يكشف عبرها الشاعر عن بعض الدلالات الثاوية في عمق القصيدة.

ولم يكن عملنا في الكشف عن قافية البحتري، يخرج عما رسمناه في السابق، فقد قمنا باستخراج جميع أنواع القوافي، وجميع مكوناتها من ألف التأسيس إلى

---

(1) نحن ملزمون بالتنبيه إلى هذه الأخطاء التي وقع فيها المحقق أو جاءت نتيجة الطبع ولذلك نحيل القارىء إلى أرقام القصائد على أساس أن يكشف بنفسه عن الوزن الذي تنتمي إليه وهذه القصائد هي: 4/6/90/146/201/250/253/254/317/398/439/501/537/588/605/ 606/655/658/743/784/875.

الخروج ووقفنا في هذا الجانب من البحث عند القيمة الصوتية التي تقدمها حروف المدّ/الألف والياء والواو. خاصة حين تكون القافية مردفة أو مؤسّسة، واتضح لنا من النماذج الشعرية كيف تتميز هذه القوافي عن القافية المجردة التي تخلو من هذه الشحنات الصوتية.

وكان البحتري في بحثه عن هذه القوافي، يسعى لاختيار القافية الأكثر موسيقية والتي تستطيع تطعيم موسيقى البيت، ومن ثم إيقاع القصيدة ككل، وفي هذا السياق كانت القوافي المردفة والمؤسسة خادمة لغايات البحتري باعتبار قيمتها الصوتية وشحنتهما الإيقاعية، ويتضح ذلك على مستوى الإنشاد أكثر من أي عامل آخر.

ولكننا رغم تأكيدنا قيمة هذه القوافي، فإننا حاولنا الكشف عن بعض الفروق الموسيقية بين القافيتين وذهبنا إلى اعتبار القوافي المؤسسة ذات قوة موسيقية أوضح من القوافي المردفة:

أولا: لأن التأسيس يكون دائما ألفا دون تناوب مع حروف المد الأخرى. وألف المد أقوى صوتيا من الواو والياء.

- وثانيا: لأنه يظل محتفظا بامتداده الصوتي، بفضل حرف الدخيل الذي يفصل بين الروي وألف التأسيس خلاف القافية المردفة التي يندمج فيها حرف الردف بحرف الروي، فتضيع شحنته الصوتية لصالح الوصل في الروي.

ومع ذلك اتضح لنا سواء في إحصائياتنا أو الدراسة النظرية، أن القوافي المردفة لا تعدم التنويع الإيقاعي الذي يجعلها تنشر سلطتها على البيت برمته، ومن

ثم تظل الفوارق بين الردف والتأسيس محدودة جدا ، إذا قورنت بالفوارق بين هاتين القافيتين ، والقافية المُجَرَّدة التي كانت قليلة التواتر في ديوان البحتري.

2 ـ ولعل ثاني المنطلقات التي آمن بها البحث، تجسد مُستَقَرَّها في الفصل الثالث ، حيث اشتغلنا في بعض المكونات الإيقاعية ، التي لم يصرح لغويونا ونقادنا بانتماشها لموسيقى الشعر، ولكنها كانت لديهم جزءا من علم البلاغة وخاصة علم البديع .

ولابد من التنبيه هنا أن علم البلاغة في شوبه الحالي يجب أن يتخلخل ، وينفض عنه غبار الجمود والتحجر، فنحن لا نرى لحد الآن مبررا في أن يستمر علم البديع فرعا مهمَّشا من فروع البلاغة ، غايته تحسين الكلام وتطريزه ، ويجب أن يشال هذا التجديد حتى المقررات الجامعية التي نسيرعليها الآن ، إذ يلاحظ أن علم البلاغة ، لايتم تناوله إلا من باب علم المعاني ،وعلم البيان ، وكل من العلمين يدرس في سنة جامعية بكاملها ، أما علم البديع الذي له علقة بالموسيقى ، فلا يجد مكانه من الدرس ، ويتم تجاوزه بإصرار غريب .

ونعتقد أن فائدة علم البديع ستتضح لو تم فصله عن علم البلاغة ، وأُدمج ضمن تدريسنا لمادة العروض والقافية ، فتصبح هذه الحقول الثلاثة ، داخلة في ما سميناه بإيقاع الشعر العربي .

وقد كان الدكتور صفاء خلّوصي واضحا في هذه القضية حين قال:" الواقع أن علم البلاغة بوضعه الحاضرمزيج من ثلاثة علوم ، أولها علم المعاني ، وهو أدخل في

النحو منه في أي شيء آخر ، والبيان الذي هو وحده علم البلاغة الحقيقي ، والبديع الذي هو الآخر أدخل في علم العروض والقافية منه في علم آخر ، وقد آن الأوان للفصل بين هذه العلوم ، وكتابة علم البلاغة على أساس جديد .... ويسمي الإفرنج البديع Poétique للدلالة على أنه ألصق بالعروض منه بالبلاغة Rhétoric[1].

وقبله عَنْوَنَ الخطيب التبريزي كتابه ب " الكافي في علم العروض والقوافي " وخصص جزءا مهما للحديث " عما يُحتاج إليه وتجب معرفته من صنعة الشعر "[2] وذكر من ضمن هذه الأدوات عدة عناصر إيقاعية ، كانت ضمن علم البديع ، منها التجنيس ، والموازنة ، والتسهيم ورد الكلام على صدره ، والترصيع و التكرار....

وقد حاول بحثنا من جهته ركوب هذه الموجة والدفاع عنها عمليا ، حين خصصنا الفصل الثالث برمته ، لهذه المكونات الإيقاعية ، واتضح لنا بالشواهد الشعرية كيف أنها تقدم نفس الشحنة الموسيقية التي يمكن للوزن والقافية القيام بها ، لأنها جميعها تقوم على عنصر إيقاعي أساس هو التكرار.

وفي سبيل تحقيق هذه الغاية قمنا بتشريح دقيق لبعض هذه المكونات ، سواء من خلال إحصائها إحصاء شاملا في ديوان البحتري ، أو حتى في دراستها في الفصل الرابع ، واتضح لنا بشكل جلي أن البحتري يسعى

---

(1) فن التقطيع الشعري والقافية . 352 (هامش (1)) .
(2) الكافي في العروض والقوافي 170 .

وتوظيفه لتلك الأنساق الإيقاعية ، إلى تطعيم شحنة القصيدة الموسيقية ، وتفجيرها حتى تصبح القصيدة ، كالقطعة الموسيقية التي تنتظر عازفا حاذقا يبلغها للآخرين وكان البحتري بالفعل ذلك العازف الذي أحيا النفوس العليلة ، وجعلها تتسامى لتتحد بالمطلق ، وليس ذلك بعزيز على البحتري ، مادام شاعرا إيقاعيا بالغريزة. ولا نعتقد أن قارئا يمكن أن يقرأ شعر البحتري ، دون أن يلفته هذا العنصر الموسيقي القوي ، ويأسره، فلا يجد مفرا من الانسياب وراء طقوس إبداع البحتري ، وما تحمّلنا لمشقة إحصاء ما يقرب من ستة عشر ألف بيت - كنا سعيد قراءة شعر البحتري كله مع كل مكون نريد الكشف عنه - إلا وجها من وجوه هذا الأسر الذي مارسه علينا البحتري ، والذي استمر أربع سنوات كاملة ، ولكن الجميل فيه ، هو أننا كنا أسرى من نوع خاص ، لأن البحتري قيّدنا بسلاسل من ذهب .

ومع ذلك لم نقم بالإحاطة بكل هذه المكونات الإيقاعية لأن عنوان بحثنا يفرض علينا الوقوف عند أهم المكونات الإيقاعية، وليس كلها .

والواقع أن بحثنا كان في البداية يعد بالكثير، ولكننا في النهاية لم نحقق إلا جزءا يسيرا من هذا الكثير ، وهكذا شأن العلم : إن أعطيته كلّك أعطاك بعضه ، وإن أعطيته بَعْضَك لم يعطك شيئا ، وحسبنا أننا أصبنا في هذا البعض ، أما الكل فذلك أمر يجب أن تتضافر ، للقيام به ، جهود كثيرة ومضنية .

ولكنني أطوي صفحة ، هذا البحث الأخيرة، ولسان حالي يقول:"أحييا وفي نفسي شيء من البحتري"...

فهارس عامة

فهرس القوافي

أبعد الشباب	الكواكب	طويل	البحتري	410
ولم أرتض الدنيا	ذهابها	طويل	البحتري	411
والشيب مهرب من	الهرب	بسيط	البحتري	435/412
كيف والزمان يهربه	طلبه	منسرح	البحتري	412
ويالائمي في عبرة	تجنب	طويل	البحتري	415
تلك أسماء أجدت	المجلوب	خفيف	البحتري	415
نصيبي كان من دنياي	النصيب	وافر	البحتري	416
ولئن شكوت	ظماي شرابي	كامل	البحتري	416
وإذا رأيت الهجر	لازب	كامل	البحتري	433/418
إذا اقتصرت على	غاشبه	بسيط	البحتري	418
فإن ساءكم مابي	تعذبوا	طويل	البحتري	418
عجبا لهجرك قبل	أعجب	كامل	البحتري	418
ولم أكتسب ذنبا	ذنب	طويل	البحتري	419
والشعر لمح تكفي	خطبه	منسرح	البحتري	421
فإن أنت والتي	لعاذبي	طويل	البحتري	422
فإذا ما السطاب	الرباب	خفيف	البحتري	437
متى يوشك غروب	الغروب	وافر	البحتري	437
قد بين البين	الربرب	كامل	البحتري	45
إليك ما أنا من	منقلب	بسيط	البحتري	453
قد سمح القوم	شغبوا	بسيط	البحتري	454
فمتى شئت مال	كثيب	خفيف	البحتري	458/455
أعرضت حتى خلته	مذنب	كامل	البحتري	459
بطرا شقه كطرا شقه	ضرا شبه	كامل	البحتري	461
تجيب الدار سائلها	تجيب	وافر	البحتري	453

ـ ت ـ

ألا أم عمرو	تولت	طويل	الشنفرى	403
تخل من الاطماع	تولت	طويل	البحتري	404

رأته وخط شيب في	أجدت	طويل	البحتري	411/404
وا عمرا نوحها	مت	سريع	البحتري	410
ـ ح ـ				
بات نديما إلى	الوشاح	السريع	البجتري	385
وجاهل خوع من	المنيح	سريع	طرفة	387
أطاع عاذله في	فصحا	بسيط	البحتري	421
ـ د ـ				
أذود القوا في عني	جوادا	متقارب	امرؤ القيس	77
لم أقوفيهن ولم	أساند	مشطور الرجز	جندل الطهوي	76
وعث الرواية بادي	تحريد	بسيطه	النابغة	76
فلا إقواء إذ مرس	سنادا	وافر	جرير	77
من يتجاوز على	عمده	منسرح	البحتري	442/70
أقلني قد ندمت	الجحود	وافر	أبو نواس	97
وعجبت للمحدود يحرم	قاعدا	كامل	البحتري	120
أمسي وأصبح من	الولد	بسيط	شاعر	130
في حلتي حبر وروض	برود	كامل	البحتري	133
وهي على المشتاق	سهاده	كامل	البحتري	366
ألم ترني يوم	يستزيد	متقارب	البحتري	413/385
تقوه أيها الفتيان	الجدودا	وافر	شاعر	387
فلم تبدلي يأسا	جودها	طويل	كثير عزة	387
أنبيك عن عيني	اتقادها	طويل	البحتري	405
شبته فما أنفك	الردى	سريع	البحتري	411
شدائد دهر برحت	الشدائد	طويل	البحتري	416
ودنا العيد وهو	عيد	خفيف	البحتري	417
هنيئا للوشاة فلو	باد	وافر	البجتري	417
ألفوا الفراق كأنه	يبعدوا	كامل	البحتري	418

يعلو السماء ثلاثة	الانعام	كامل	البحتري	131
يديرونني عن سالم	سالم	طويل	شاعر	394/16
الشاتمي عرضي ولم	دمي	كامل	عنترة	421
- ن -				
قوافي كالسلام إذا	التظني	وافر	النابغة	77
ولقد نطقت قوافيا	التجني	كامل	بدر بن عامر	78
من شروط الصبوح	المكان	خفيف	الحاج البغدادي	96
مغاني الشعب طيبا	الزمان	وافر	المتنبي	96
فمشغوف بآيات	المثاني	وافر	الحريري	115
عارضاه بما جنيت	أودعاني	خفيف	أبو الفتح البستي	110
فؤادي منك ملآن	لعلان	هزج	البحتري	348
يا ابن حميد عش	المهرجان	سريع	البحتري	385
- ي -				
الا ليت لبنى لم	ماهيا	طويل	قيس بن ذريح	127
الا ليت شعري هل	بماليا	طويل	شاعر	421

فهرس الاعلام (1)

---

(1) رتبنا هذا الفهرس حسب الحرف الأول واثنا نيلاسما لعلم، ولم نأخذ في الاعتبار (ابن أو أبو)

(2) لم نصنف البحتري ضمن هذا الفهرس لأنه ورد كثيرا في ثنايا البحث .

فهرس المصادر والمراجع المعتمدة في البحث

1 المصادر .[1]

1 ـ أخبار البحتري : أبو بكر الصولي (335). تحقيق د.صالح الاشتر. دار الفكر .ط 2 دمشق 1964.

2 ـ الاغاني : أبو الفرج الاصبهاني (356). مصورة عن طبعة دار الكتب . دار إحياء التراث العربي مصر .1963.

3 ـ الامالي / أبو علي القالي (356). دار الكتب المصرية .القاهرة 1926

4 ـ إعجاز القرآن : أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني (403) : تحقيق .عماد الدين أحمد حيدر مؤسسة الكتب الثقافية بيروت 1986.

5 ـ أسرار البلاغة :عبد القاهر الجرجاني (471): تحقيق محمد رشيد رضا . دار المطبوعات العربية .

6 ـ أنوار الربيع :ابن معصوم .تحقيق السيد علي صدر الدين. النجف 1969.

7 ـ الاشارات والتنبيهات في علم البلاغة : محمد بن علي بن محمد الجرجاني (739 هـ .

تحقيق د.عبد القادر حسين

دار نهضة مصر .1981.

8 ـ الايضاح في علوم البلاغة :الخطيب القزويني (739). دار الجيل بيروت .

9 ـ الارشاد الشافي: محمد الدمنهوري (1192) .مطبعة عيسى البابي الحلبي ط 2 مصر 1957.

(ب)

10 ـ البيان والتبيين ابو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (225). تحقيق .عبد السلام محمد هارون مكتبة الخانجي ط 5. مصر 1985.

---

(1) حذفنا من هذا الفهرس "كلمة كتاب" التي تتصدر عناوين المصادر غالبا ، (كتاب البديع) مثلا يبحث عنه في حرف الباء ، وليس الكاف .

11 ـ كتاب البلاغة : أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (285). تحقيق د. رمضان عبد التواب. مكتبة الثقافة الدينية. ط2. مصر 1985.

12 ـ كتاب البديع : عبد الله بن المعتز (296). تحقيق. اغناطيوس كراتشكوفسكي. دار المسيرة ط3. بيروت 1982.

13 ـ البرهان في وجوه البيان : إسحاق بن وهب : تحقيق. أحمد مطلوب وخديجة الحديثي. مطبعة جامعة بغداد. 1967.
وتحقيق حنفي محمد شرف مكتبة الشباب 1969.

14 ـ البديع في نقد الشعر : أسامة بن منقذ (584). تحقيق د. أحمد أحمد بدوي ود. حامد عبد المجيد مكتبة مصطفى البابي الحلبي. مصر 1960.

(ت)

15 ـ تهذيب اللغة : الازهري : تحقيق. عبد السلام محمد هارون. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة 1964.

16 ـ تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن : ابن ابي الاصبع المصري (654).
تحقيق حفني محمد شرف. القاهرة 1963.

17 ـ التبيان في علم المعاني والبديع والبيان : شرف الدين حسين ابن محمد الطيبي (743) . تحقيق د. هادي عطية مطر هلالي ، عالم الكتب . بيروت 1987 .

(ج)

18 ـ جوامع علم الموسيقى : ابن سينا (428). تحقيق زكريا يوسف ، وزارة التربية والتعليم القاهرة 1956 .

19 ـ جنى الجناس في علم البديع : صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي (764) . مطبعة الجوائب . قسطنطينية 1299 هـ .

20 ـ جنى الجناس : جلال الدين السيوطي (911). تحقيق د. محمد علي رزق الخفاجي ، الدار الفنية للطباعة والنشر 1986 .

(ح)

21 ـ الحيوان : الجاحظ (255) . تحقيق عبد السلام محمد هارون مكتبة البابي الحلبي . ط 2 القاهرة 1967 .

(خ)

22 ـ الخصائص / أبو الفتح عثمان ابن جني (392). تحقيق محمد علي النجار ، الكتاب العربي . بيروت 1952 .

23 ـ الخطابة : ابن سينا (428). تحقيق محمد سليم سالم ، وزارة المعارف العمومية ، القاهرة 1954 .

24 ـ خزانة الادب وغاية الارب . تقي الدين ابن حجة الحموي. المطبعة الخيرية . مصر 1304 هـ .

(د)

25 ـ ديوان امرئ القيس ،حسن السندوبي،المكتبة الثقافية بيروت ط 7. 1982 .

26 ـ ديوان الهذليين . دار الكتب . القاهرة 1954.

27 ـ ديوان أبي تمام (231)،شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف مصر . 1951 .

28 ـ ديوان البحتري (284)،تحقيق حسن كامل الصيرفي دار المعارف ط 3. مصر 1963 .

(ر)

29 ـ رسائل الجاحظ ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي مصر 1965 .

30 ـ رسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي، أبو علي محمد بن الحسن الحاتمي(388)،تحقيق د.محمد يوسف نجم،دار صادر،بيروت 1965.

31 ـ رسالة الغفران، أبو العلاء المعري(449)،تحقيق د.عائشة عبد الرحمن، دار المعارف مصر 1950.

32 ـ رسائل أبي العلاء المعري، عالم الكتب ،ط 3. بيروت 1984.

(س)

33 ـ سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي(466)، دار الكتب العلمية ،بيروت 1982.

(ش)

34 ـ الشعر والشعراء لابن قتيبة (276)،تحقيق د.مفيد قميحة،دار الكتب العلمية بيروت 1981.

35 ـ شرح القصائد المشهورات الموسومة بالمعلقات :أبو جعفر بن النحاس (338). دار الكتب العلمية بيروت 1985.

36 ـ شرح ديوان الحماسة :أبو علي المرزوقي(421).تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون. القاهرة 1951.

37 ـ شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع :صفي الدين الحلي (750).
تحقيق د.نسيب نشاوي.مطبوعات مجمع اللغة العربية دمشق 1983.

(ص)

38ـ كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري(395). تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم المكتبة العصرية.بيروت 1986.

39 ـ الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها .ابن فارس (395).المكتبة السلفية .القاهرة 1910 .

(ط)

40ـ طبقات فحول الشعراء :محمد بن سلام الجمحي(231).تحقيق .محمود محمد شاكر.مطبعة المدني ط2.مصر 1974.

41ـ طبقات الشعراء :عبد الله بن المعتز(296).تحقيق عبد الستار أحمد فراج . دار المعارف .ط 4.مصر 1981.

42ـ كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز .يحيى بن حمزة العلوي. دار الكتب العلمية بيروت 1980.

(ع)

43- كتاب العروض :سعيد بن مسعدة الاخفش (221) .تحقيق سيد البحراوي .مجلة فصول .ج 2 .مجلد 6 .عدد 2 .
مارس 1986.

44- عيار الشعر :محمد أحمد ابن طباطبا العلوي (322). تحقيق .عباس عبد الساتر .دار الكتب العلمية .بيروت 1982.

45- العقد الفريد .أحمد بن محمد بن عبد ربه (328) .تحقيق أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الابياري .دار الكتاب العربي. بيروت 1986.

46- عبث الوليد في الكلام على شعر البحتري :أبو العلاء المعري .تحقيق ناديا علي الدولة .الشركة المتحدة للتوزيع .بيروت 1978.

47- العمدة في محاسن الشعر ونقده وآدابه .ابن رشيق القيرواني (456).
تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد
مطبعة عيسى البابي الحلبي .مصر 1944.

(ف)

48- فن الشعر . أرسطو طاليس .ترجمة وتحقيق .عبد الرحمن بدوي .دار الثقافة بيروت 1952.

49- الفهرست : ابن النديم (438). المكتبة التجارية الكبرى القاهرة .

50- الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ :أبو العلاء المعري. تحقيق محمود حسن زناتي .دار الآفاق الجديدة . بيروت 1938.

(ق)

51- كتاب القوافي .الاخفش (221). تحقيق أحمد راتب النفاخ .دار الامانة بيروت 1974.

52 _ قواعد الشعر :أبو العباس ثعلب (291) .تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي مطبعة مصطفى الحلبي مصر 1948.

53_ كتاب القوافي :أبو يعلى عبد الباقي بن المحسن التنوخي تحقيق د.عوني عبد الرؤوف .ط 2 مكتبة الخانجي مصر 1978.

(ك)

54_ الكافي في العروض والقوافي :الخطيب التبريزي (502) .تحقيق الحساني حسن عبد الله .عالم المعرفة . بيروت .

55_ الكافي في علم القوافي .أبو بكر محمد بن عبد الملك بن السراج الشنتريني (545) .تحقيق د.محمد رضوان الداية .المكتب الاسلامي ط 2 بيروت 1971.

(ل)

56_ اللزوميات :أبو العلاء المعري (449) .دار الكتب العلمية .بيروت 1983.

57_ لسان العرب :أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور المصري (711). دار الفكر . بيروت .

(م)

58_ المفضليات : المفضل بن محمد بن يعلى الضبي (178) .تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون .بيروت .

59_ كتاب الموسيقى الكبير :أبو نصر الفارابي (339) .تحقيق غطاس عبد الملك خشبة .دار الكتاب العربي .القاهرة 1967

60ـ مروج الذهب : المسعودي (346). دار الكتاب اللبناني ، بيروت 1982.
61ـ الموازنة بين الطائيين : أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (370).
تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد
مصر 1944.
62ـ الموشح : أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني (384). تحقيق
علي محمد البجاوي دار الفكر العربي
مصر 1965.
63ـ مفتاح العلوم : أبو يعقوب السكاكي (626). ضبطه ، نعيم زرزور ، دار الكتب
العلمية ط 2 ، بيروت 1981.
64ـ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ضياء الدين بن الأثير (637). تحقيق
د. أحمد الحوفي ، بدوي طبانة
دار نهضة مصر ، ط 2 ، مصر 1973.
65ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، أبو الحسن حازم القرطاجني (684). تحقيق
محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار
الغرب الإسلامي ط 3 ، بيروت
1986.
66ـ المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع : أبو محمد القاسم السجلماسي (ق 8)
تحقيق علال الغازي مكتبة
المعارف ، الرباط 1980.
67ـ المزهر في علوم اللغة : جلال الدين السيوطي (911). تحقيق ، محمد أحمد جاد
المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد
أبو الفضل إبراهيم ، مطبعة البابي
الحلبي ، مصر.

(ن)

68ـ نقد الشعر : أبو الفرج قدامة بن جعفر (337). تحقيق د. محمد عبد المنعم
خفاجي دار الكتب العلمية
بيروت.

69ـ نقد النثر : قدامة بن جعفر :تحقيق عبد الحميد العبادي،دار الكتب العلمية ،بيروت 1982.

70ـ نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز :فخر الدين الرازي(606)،تحقيق د،بكر شيخ أمين ،دار العلم بيروت 1985.

71ـ نفحات الأزهار على نسمات الأسحار، في مديح النبي المختار (شرح البديعية) : عبد الغني النابلسي،
عالم الكتب بيروت ومكتبة المتنبى
القاهرة 1299 هـ.

(و)

72ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه :القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني(392).
تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم
وعلي محمد البجاوي مطبعة عيسى
البابي الحلبي،مصر 1966.

73ـ وفيات الاعيان : ابن خلكان (681)،تحقيق د،إحسان عباس ،دار صادر ،بيروت .

(ي)

74ـ يتيمة الدهر : أبو منصور الثعالبي(429): تحقيق محمد محي الدين
عبد الحميد . مطبعة السعادة
ط 2، مصر 1956.

2 ـ المراجع العربية

(أ)

75ـ الأسس الجمالية في النقد العربي:د،عز الدين إسماعيل،دار الفكر العربي
ط 3،بيروت 1974.

76ـ الأصوات العربية : د،كمال محمد بشر . مكتبة الشباب مصر 1987.

77ـ الأصوات اللغوية : د،إبراهيم أنيس . مكتبة الأنجلو المصرية ط 6،مصر 1984.

78ـ الإيقاع في الشعر العربي: الأب خليل إده اليسوعي، (مجلة المشرق، السنة 3، عدد 20، أكتوبر 1900).

(ب)

79_ البحتري بين نقاد عصره: د. صالح حسن اليظي، دار الاندلس بيروت 1982.

80_ البديع: تأصيل وتجديد: د. منير سلطان. منشأة المعارف، مصر 1986.

81_ بلاغة أرسطو بين العرب واليونان: د. ابراهيم سلامة، مكتبة الانجلو المصرية. ط 2. القاهرة، 1952.

82_ بناء القصيدة في النقد العربي القديم: د. يوسف حسين بكار، دار الاندلس بيروت 1982.

83_ البنيات اللسانية في الشعر: سمويل ر. ليفن، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال البيضاء 1988

84_ بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، البيضاء 1986.

(ت)

85_ تأبط شعرا: أحمد بوزفور، نشر الفنك. البيضاء 1990.

86_ التكرير بين المثير والتأثير: د. عز الدين علي السيد، عالم الكتب، ط 2. بيروت 1986.

(ج)

87_ الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وآثاره: محمد سليم الجندي، تحقيق عبد الهادي هاشم، دمشق 1964.

88_ جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: د. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر سلسلة دراسات (195). العراق 1980.

89_ الجملة في الشعر العربي: د. محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الخانجي، مصر، 1990.

(خ)

90_ خصائص الأسلوب في الشوقيات: محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية عدد (20) تونس 1981.

(د)

91_ دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة: د. سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة 1989.

(ش)

92_ الشعراء وإنشاد الشعر: علي الجندي، دار المعارف مصر 1967.

93_ شعراء النصرانية: الأب لويس شيخو، ط2، بيروت، دار المشرق

94_ شعر البحتري، دراسة فنية، د. خليفة الوقيان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1985.

95_ الشعر العربي: د. محمد مندور (مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 1943).

96_ الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها: د. محمد بنيس، دار توبقال، البيضاء 1990.

(ط)

97_ الطريق المعبد إلى علمي الخليل بن أحمد: د. عبد الحميد السيد محمد عبد الحميد، مكتبة الكليات الأزهرية مصر 1986.

(ع)

98_ عروض الشعر العربي بين التقليد والتجديد: د. أمين عبد الله سالم، مطبعة المنجد الحديثة مصر 1985.

99_ العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك: محمد العلمي، دار الثقافة، البيضاء.

100_ عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي: سعيد الأيوبي، مكتبة المعارف، الرباط 1986.

(ف)

101- فن التقطيع الشعري والقافية: د. صفاء خلوصي، مكتبة المثنى، بغداد، ط 5، 1977.

102- الفن ومذاهبه في الشعر العربي: د. شوقي ضيف، دار المعارف، ط 2، مصر 1976.

103- في البنية الإيقاعية للشعر الجاهلي: مصطفى السعدني (رسالة د.د.ع مرقونة بكلية الآداب الرباط 1988).

104- في الميزان الجديد: د. محمد مندور، مكتبة نهضة مصر، ط 3، القاهرة.

(ق)

105- القافية والأصوات اللغوية: د. عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر 1977.

106- قضايا الشعرية: رومان جاكبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء 1988.

(م)

107- مبادئ النقد الأدبي: أ. ريتشاردز، ترجمة د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر 1961.

109- المدارس العروضية في الشعر العربي: عبد الرؤوف بابكر السيد، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا 1985.

109- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: د. عبد الله الطيب، دار الفكر، ط 2، بيروت 1970.

110_ مشاهد الشواهد في علم القوافي: أحمد محمد الشيخ ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع
ليبيا 1986.

111_ المعلقات العشر: دراسة أسلوبية: لطيفة لزرك (رسالة لنيل د.د.ع) مرقونة بكلية آداب الرباط
1989).

112_ المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: د. جواد علي، دار العلم للملايين
بيروت 1970.

113_ مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن 4هـ: توفيق الزيدي
منشورات عيون المقالات ط 2،
البيضاء ، 1987.

114_ الملفوظ الشعري: جدلية بين الدال والمدلول: د. مصطفى السعدني، منشأة
المعارف، مصر 1989.

115_ الموازنات الصوتية في لغة الشعر: د. محمد العمري (أطروحة لنيل دكتوراه
الدولة، مرقونة بكلية
آداب الرباط 1988).
ونشرت في جزئين بعنوان: "البنية
الصوتية في الشعر" الدار العالمية
للكتاب ، البيضاء 1990.

116_ موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية: د. محمد شكري عياد، دار
المعرفة ط 2، مصر 1978.

117_ موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت ط 4، 1972.

118_ من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم: د. عثمان موافي
مؤسسة الثقافة الجامعية مصر 1975.

(ن)

119_ نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس : ترجمة إبراهيم الخطيب . مؤسسة الابحاث العربية لبنان . الشركة المغربية للناشرين المتحدين المغرب 1982.

120_ نظرية الأدب : رينيه ويليك / أوستين وارين. ترجمة محي الدين صبحي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر .ط 2. بيروت 1981.

121_ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين.د.إلفت كمال الروبي.دار التنوير بيروت 1983.

122_ النقد واللغة في رسالة الغفران :د.أمجد الطرابلسي.مطبعة الجامعة السورية .دمشق 1951.

123_ النقد الأدبي الحديث :د.محمد غنيمي هلال.دار الثقافة .دار العودة بيروت 1973.

(و)

124_ الوزن والقافية في الشعر الحر : ج .س .فريزر .ترجمة د .عبد الواحد لؤلؤة . (ضمن كتاب موسوعة المصطلح النقدي) المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت 1982.

3 _ المراجع الاجنبية

125 _ Benoît de conulier :"Théorie du vers ". edt seuil paris 1982

126 _ Frèdèrie deloffre :" Le vers français" . edt SEDES . paris 4e edition

127 _ Henri meschonnic:" Critique du rythme".èdt verdier.Paris 1982

128 _ Iouri lotman :" Structure du texte artistique édt gallimard .Paris 19

129 _ Iouri tynianov: "Le vers lui même" .Coll 10 /18 . Paris 1977 .

130 _ Jamal eddine bencheikh :" Poétique arabe".édt anthropos . Paris 197

131 _ Jean dubois:"Dictionnaire de linguistique".Larouse.Paris .1973

132 _ Molino Jean / Tamine Joelle :" Introduction à l'analyse linguistiqu de la Poésie" .edt.P.V.F.1982.

133 _ " Théorie de la littérature ."(Coll. connaissance des langues).
édt .Picard Paris 1981

134 _ Oswwld ducrot / Tzvétan todorov : " Dictionnaire encyclopedique des sciences du language"
édt . seuil 1972 .

محتويات البحث